Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 16 (608)

4 АПРЕЛЯ 1934

ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ВЕДУЩИЙ МАСТЕР КИНЕМАТОГРАФИИ

Среди наших киномастеров мы имеем немало ведущих — наиболее талантливых и квалифицированных.

В годы борьбы против упрощенцев и т. н. «агитпропфильмы», в годы создания звукового кино, руководство, опираясь на передовиков, совершало коренной поворот советской кинематографии к сюжетной фильме, к советской тематике, к быстрейшему овладению звуковым кино.

Ставка на ведущих мастеров, как на передовиков вполне себя оправдала. Те огромные сдвиги, которые мы в указанных областях имеем, в значительной мере, результат усилий передовых элементов советского кино. Но было бы ошибочно закрывать глаза и на то, что часть даже ведущих мастеров нередк понимала особое отношение к ним не как к авангарду основных сил советской кинематографии, а как к «сверхчеловекам», как к баловням, которым дозволена чрезмерная трата советских средств, остро дефицитной кинопленки, огромные простои.

В итоге получилось, что многие из т. н. ведущих мастеров до такой степени себя дезориентировали как производственники, что по отношению к ним невольно стал возникать вопрос об их **отрицательной роли на производстве.** Им это не нравилось, они в этом начали видеть ущемление «ведущих» мастеров. Они забывали, что **ведущим** мастером в советских условиях, особенно после исторического XVII парт с'езда, может быть признан только тот, кто является передовиком по качеству снимаемых им фильм, по образцовой работе над фильмой в смысле ее метража, сроков, затрат, лимитов, образцовой производственной дисциплины.

Те ведущие мастера, которые действительно являются **передовиками** на производстве, кто на деле борется за высокое, художественно-идеологическое качество фильм, кто соревнуется в **снижении** себестоимости своих фильм, кто при постановках бережет время, деньги, пленку, кто еще в ходе постановок фильмы реально подготовляет для себя через привлеченного писателя сценарий для следующей фильмы, кто изучает и применяет в своих с'емках новую технику и в ходе работы воспитывает новых киномастеров — тот попрежнему будет в первой шеренге, в авангарде кинопроизводства.

Сейчас более чем когда-либо немыслим возврат к старой, коммерческой, буржуазной постановке вопроса — будто хорошая картина это та, на которую тратится много денег. **Теория абсолютной и прямой зависимости качества картины от затраченных средств унижает подлинное мастерство.**

Всякий, кто почил на лаврах своих прошлых успехов, своей прошлой роли, а в настоящее время плетется в обозе, годами ничего не ставит, а если и ставит картины, то плохого качества, плохо организованные и дорогие, пусть не обессудит за недостаток внимания к себе.

Звание ведущего передового мастера **завоевывается** творческо-производственным соревнованием, и любому кинорежиссеру, некоторыми именуемым «средняком», вовсе не заказаны пути выйти в авангард, в ведущие мастера. Всякие искусственные (т. е. административно установленные) преграды для такого выдвижения должны быть разрушены.

На-днях один весьма уважаемый киноработник выразил даже удивление, как это, мол, получается, что за **ведущим режиссером** мы не хотим признать право на большую себестоимость его картины, на больший лимит пленки. Мы вынуждены были ответить этому товарищу, что из **ведущей роли** подлинно ведущего мастера вытекают и **обязательства** показать остальным киномастерам, как талантливый и передовой мастер может высококачественно работать, показывая образец творческого режима экономии.

Иначе он не **ведущий** мастер, а человек, который ставит ни в грош все усилия партии и правительства, который понятие соцсоревнование, долг честного работника понимает и употребляет лишь всуе.

Такие работники — не передовики производства, а огромный накладной расход.

Ведущим мастером кинопроизводства будет и не тот, кто просто добросовестно работает, кто, скажем, просто укладывается в нормы, сроки и лимиты плана, ибо добросовестная работа — обязанность всякого советского работника, а тот, кто при всем этом делает лучшие, талантливые, занимательные кинокартины.

Б. ШУМЯЦКИЙ

РУКОВОДИТЬ ПРОЦЕССОМ ПРОИЗВОДСТВА

Два года упорной работы потребовалось на то, чтобы в какой-то степени ввести в практику тематическое планирование. Тематические планы существовали и раньше, какое это было издевательство над идеей плана!

Планом называли все, что предлагалось режиссерами и сценаристами. Из этой филькиной грамоты значительная часть так называемых творческих заявок отсеивалась, вместо них появлялись другие, и весь план получал совершенно новый вид.

Да и тематический план 1932 в большей своей части был самотечным. Случайность заявок, игнорирование актуальной советской тематики, отсутствие единой линии в тематическом планировании — все это получило свое выражение в художественной продукции 1933—1934 гг.

Коренной перелом создался в отношении тематического планирования в 1933 году.

Этот перелом определился привлечением писателей, намечением тем и определением режиссеров для выполнения тематических установок.

Творческие заявки и сценарии из филькиных грамот превратились в проекты будущих картин.

Сценарий теперь уже не может быть запущен в производство в таком виде, чтобы потом во время постановки его пришлось перерабатывать.

Роом год возился с картиной, израсходовал уйму денег и через год переделал сценарий и радовался успеху:

«Я нашел стиль картины!».

Теперь такие анекдоты невозможны. Сценарное самоуправство режиссеров и директоров не найдет больше места на производстве. Но зато возможно другое.

Необходимо крепко усвоить одну азбучную истину, которая до сих пор в кинематографии еще не усвоена. Утверждение сценариев директивными органами — не формальность, не, тем более, лишняя инстанция. Указания директивных органов по исправлению сценариев по их направлению, по трактовке образов являются директивами, которые должны быть выполнены с абсолютной тщательностью.

Среди творческих работников и отчасти среди руководителей существует такая точка зрения, что директивные органы следят за идеологией, а не за художественным качеством, что в вопросах художественного качества режиссеры более компетентны, чем эти органы.

Сторонники такой анархической точки зрения, стремящиеся освободиться от партийного руководства прекрасно знают, что в художественном произведении невозможно оторвать идеологию от художественного образа, но они хотят гарантировать себе «свободу» от директивных органов.

Вредность этой точки зрения совершенно очевидна.

Рассмотрение сценариев в высших инстанциях ни в какой степени не является ограничением инициативы и творческой выдумки режиссера и сценариста. Творческая энергия художника получает уверенность в правильности своей линии, в крепкой целеустремленности.

От руководителей кинематографии, от режиссеров, зависит превращение указаний директивных органов в основную линию художественных произведений. Задача руководства обеспечить эту линию.

Есть ли уверенность, что указания директивных органов будут наилучшим образом реализованы?

И хотя основная часть авторов со всей добросовестностью советских художников стремится провести в своей работе линию директивных органов, это удается не всегда. Вот здесь задача руководства обеспечить, организовать так всю систему работы, чтобы помочь творческим кадрам.

Наконец, имеется некоторая часть режиссеров, которая на словах приняла указания директивных органов по поводу того или иного сценария, а на деле продолжает стоять на своих прежних позициях. Им трудно отказаться от усвоенных ими взглядов на свой сценарий.

Наиболее характерным примером является сценарий тт. Козинцева и Трауберга «Юность Максима». Ни одним сценарием столько не занимались, сколько этим. Лучшие знатоки истории партии принимали участие в этой работе. Ничего удивительного нет в этом, если учесть, что речь идет о первой картине по истории партии.

Авторы нелегко усваивали указания директивных органов. Есть ли уверенность, что теперь они правильно усвоили эти указания?

Есть ли уверенность, что они сами сумеют провести эти указания в жизнь?

Значение этой картины настолько велико, что необходимо принять ряд организационных мер, которые бы наиболее крепко обеспечили линию партии в этой картине. Это можно и нужно сделать.

А как обстоит на кинофабриках по части руководства **процессом производства картин?**

Дело Роома дает прямой ответ: очень плохо.

Режиссер, вступивший в производство, — откупщик. Он связан с фабрикой материально, финансово, но не художественно-идеологически.

Кинофабрика похожа на строителя, который утвердил проекты и сметы, а на постройке ни разу не был. Такому строителю остается только подводить печальные итоги. **Утверждение сценария — это только начало работы.** От качества же с'емок зависит художественно-идеологический и финансово-материальный успех картины. А с'емки чаще всего проходят без руководства.

В экспедициях режиссеры предоставлены самим себе, а в павильонах с'емки идут ночью, когда руководство спит.

Процессом производства картин руководство не занимается или занимается крайне мало.

Нет и наметки этой формы руководства.

Так дальше руководить невозможно. Пустой болтовней останется обещание обеспечить, направить и т. д., раз нет руководства процессом с'емки картин. Сюда должно быть привлечено внимание руководства. Здесь таятся возможные прорывы и провалы будущих картин.

ОТ СЛОВ — К ДЕЛУ

В центре внимания парторганизации ГУКФ, обсуждавшей дело Роома дважды (на партбюро и на открытом партсобрании), стоял вопрос: **как организовать работу, чтобы не получилось повторения роомовщины.**

Коренная задача заключается в том, чтобы каждый режиссер почувствовал всю полноту **ответственности** за порученную ему работу, за отпущенную ему советскую копейку.

— Виданное ли дело в любой отрасли хозяйства, — **говорили выступавшие,** — чтобы какой-либо руководитель перерасходовал хотя бы десяток тысяч рублей и потом оправдывался разными «об'ективными причинами». Нет этого. Всюду за это снимают, налагают взыскания отдают под суд. У нас же до сих пор это было возможно. Дело А. Роома должно доказать сейчас всем, что **дальше этого не будет,** что малейшие элементы роомовщины будут пресекаться в корне.

Парторганизация и вся общественность ГУКФ целиком и полностью одобряют мероприятия руководства по делу Роома, отстранение и передачу его дела прокурору.

— Прежде всего необходимо заставить творческих работников уважать и соблюдать смету, план, советские законы о хозрасчете, трудовой дисциплине, — говорили тт. Шумяцкий, Король, Котиев, Соколов и др. — А. Роом не только не признавал всего этого, он даже издевался над такими терминами, как «товарная продукция», «смета», считая, что это термины «купцов», а не работников искусства. А. Роом не одинок. Еще немало есть работников, которые считают, что кино не промышленность, оно вне плана, вне всяких норм. Таким представлениям, являющимся отражением вредительских установок в кинематографии, должен быть положен конец (т. Шумяцкий).

Перерасходы смет у нас обычное явление. У нас это настолько входит в норму, что профсоюз своей инструкцией о простоях заранее благословляет перерасходы. В этой инструкции прекрасно изложены меры борьбы с простоями, но тут же указано, что не подходит под понятие «простой», и этих исключений так много, что настоящих простоев не остается.

Надо решительно преодолеть точку зрения, что руководство не может «вмешиваться» в процесс производства. Эта точка зрения сейчас окончательно обанкротилась. В подготовке темплана 1934 г. достигнут серьезный перелом в руководстве сценарной работой, подбором кадров и распределением тематики между режиссерами. Этот факт говорит, с одной стороны, о больших возможностях руководства творческим процессом в кинематографии а с другой стороны, подчеркивает способность режиссеров переключаться на ту тематику, которая выдвигается перед ними руководством.

В отношении Роома была допущена ошибка с самого начала, что дали ему ставить комедию «Однажды летом». По своему творческому складу Роом весьма далеко стоит от комедийного жанра.

В результате твердого руководства сценарной работой в 1933—1934 г. мы имеем рост качества сценариев. Теперь стоит задача — добиться еще более твердого руководства **всем процессом производства фильм.** Необходимо каждому руководителю твердо запомнить, что пока он не будет сидеть на с'емках, изучать и утверждать режиссерский сценарий, смотреть, какие декорации ставятся, словом, руководить всем процессом, до тех пор мы будем в плену фактов, подобных роомовским.

Но такое руководство требует не только коренной перестройки работы, но и прежде всего **овладения техникой производства каждым руководящим работником.** Мы научились в общем неплохо руководить заготовкой сценариев. Теперь надо каждому руководителю научиться сокращать сценарий, если это надо, суметь дать критику постановочного процесса, декораций и т. п. Задача техучебы, с такой большой остротой поставленная XVII с'ездом партии, приобретает для кинематографии особую актуальность.

Мы до сих пор очень легко относились к подбору административных кадров в с'емочные группы. Здесь должны быть крепкие руководители. Ведь каждая картина, если ее сравнивать по затратам с другими областями народного хозяйства, — это большое строительство (два хороших дома!). На строительство обычно назначают крепких, проверенных людей, а у нас сплошь и рядом эти работники на побегушках у режиссеров.

— Все эти мероприятия ни в какой мере не означают какого бы то ни было стеснения режиссера. Наоборот, все это должно быть направлено **в помощь режиссеру,** к созданию для него **максимально благоприятных условий работы,** — отмечали почти все выступавшие в прениях.

Много было самокритики по линии работы парторганизации. Почему получается так, что у нас развивается большая активность и самокритика только тогда, когда мы становимся перед безобразнейшим фактом, подобным делу Роома или истории с егоровской передвижкой? Мы настолько привыкли к недочетам, что они нас мало трогают, и нужна большая порция безобразий, чтобы мы расшевелились. Плохо у нас организована повседневная партийно-массовая работа. В соответствии с указаниями комиссии по чистке мы еще не перестроились. Парторганизация ГУКФ наметила ряд мероприятий по организации общественного контроля и помощи руководству в борьбе с элементами роомовщины в ходе постановки как уже находящихся в производстве, так и вновь запускаемых.

В целях укрепления связи с парторганизациями кинофабрик и для выработки конкретных форм участия парторганизаций в процессе производства фильм, решено созвать совместно с газетой «Кино» совещание партактива московских кинофабрик.

П. П.

ОТКЛИКИ НА ДЕЛО РООМА

Возмущен опубликованными фактами расхлябанности и безрукости руководства, обнаруженными по картине «Однажды летом». Поддерживаю приказ т. Шумяцкого в отношении отстранения режиссера Роома от работы. Приказ и факты, изложенные в газете, обсуждаем на товарищеском активе.

Пирверднев.

Приветствуем твердую линию в деле Роома против расхлябанности и растраты государственных средств несоблюдения **сметной производственной дисциплины под прикрытием специфичности положения творческого работника в кинематографии.** Рецидивы поступка Роома имеют место и у нас. Прорабатываем приказ т. Шумяцкого под углом борьбы с этими явлениями. Беспощадно будем бороться, искореняя эти рецидивы в Госкинпроме Грузии.

Титберидзе.

„Анкара — сердце Турции"

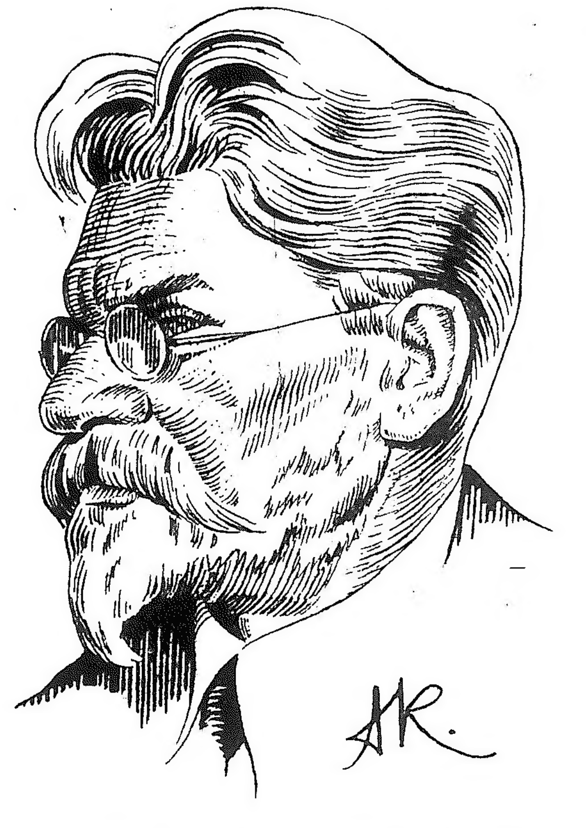
Начальник Главного управления кино-фотопромышленности т. Шумяцкий получил от нашего полпреда в Турции т. Сурица поздравительную телеграмму по поводу принятия Турцией картины режиссера Юткевича «Анкара — сердце Турции».

«Поздравляю вас с крупным успехом фильмы «Сердце Турции». Она одновременно продемонстрировала высокий уровень советской кинематографии и верное понимание режиссером новой Турции. Картина несомненно явится крупным вкладом в нашу дружественную связь Советского союза и Турции

СУРИЦ»

Анкара.

РИС. А. КОСТОМОЛОЦКОГО



ПРИВЕТСТВИЕ М. И. КАЛИНИНУ

В связи с пятнадцатилетием твоего пребывания на посту председателя Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов шлем тебе горячий дружеский привет и пожелания дальнейшей плодотворной работы на долгие годы по укреплению советского государства и успешному строительству социализма.

И. СТАЛИН, Л. КАГАНОВИЧ, К. ВОРОШИЛОВ, В. МОЛОТОВ, С. ОРДЖОНИКИДЗЕ, А. АНДРЕЕВ, В. КУЙБЫШЕВ, С. КИРОВ, С. КОСИОР, А. МИКОЯН, П. ПОСТЫШЕВ, Г. ПЕТРОВСКИЙ, В. ЧУБАРЬ, Я. РУДЗУТАК, А. ЖДАНОВ, А. ЕНУКИДЗЕ

15 ЛЕТ НА ПОСТУ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ВЦИК

30 марта исполнилось 15 лет со дня избрания тов. М. И. Калинина председателем ВЦИК.

Хорошо знают трудящиеся союза главу рабоче-крестьянского правительства, «всесоюзного старосту», своего «Калиныча», побывавшего неоднократно в самых отдаленных уголках Советской страны, раз'ясняя рабочим и крестьянам лозунги ленинской партии, боевые задачи момента.

Славные традиции старого большевика, верного соратника Ленина и Сталина, находят яркое отражение во всей работе тов. Калинина на посту главы нашего правительства.

Близость с массами, знание масс, умение говорить с рабочим и крестьянином на своем понятном и простом языке, умение улавливать настроение и запросы масс — эти черты М. И. Калинина хорошо известны массам трудящихся нашей страны, любящим и уважающим главу своего правительства.

КИНО — ВЕСЕННЕЙ ПОСЕВНОЙ

ЗАСЛУЖЕННАЯ БЛАГОДАРНОСТЬ

«...Мы, курсанты Громовской МТС, просмотрев картину «Трактор» и прослушав лекцию, получили очень много нового в деле освоения техники трактора. Особенно хорошо показана циркуляция воды, корбюратор, установка поршней в цилиндре и т. д.

В отношении работы бригады нужно отметить хорошо составленную световую газету, бичующую недостатки в нашей работе, и беседы, проведенные среди курсантов. За это мы выносим благодарность кинобригаде и ее бригадиру т. **Вайсбергу...»**

Секретарь ячейки ЛКСМ и курсант Громовской МТС.

Такие же отзывы, подписанные начальниками политотделов, трактористами, курсантами, дали и все десять МТС южной группы Днепропетровской области, обслуженные кинобригадами Облотдела Украинфильм.

Три кинобригады, организованные Облотделом Украинфильм, при участии ОблЗУ политсектора, под руководством Обкома КП(б)У хорошо подготовились к выезду. Специалисты из ОблЗУ изготовили специальную методразработку к фильме «Трактор СТЗ», при помощи которой старшие механики-трактористы могли проводить беседы и лекции. Бригады получили подробные инструкции и указания о методах и формах работы. Заранее были распределены обязанности каждого члена бригады — массовика, фотокора, киномеханика, бригадира. Намечены точные кольцевые маршруты.

ПЛАЦДАРМ САМОКРИТИКИ

Руководством союзной кинематографии и советской общественностью режиссер Роом снят с пьедестала былой своей «славы». Никакие отдельные удачи первых картин не давали право Роому, носившему звание советского художника, пренебречь интересами государства страны, тысяч и тысяч пролетариев, строящих новую жизнь и культуру, и этим самым опорочивать почетное звание советского художника. В годы первой и второй пятилеток, которые войдут в историю революции, может быть, как самые славные годы невиданного по своему размаху и потрясающего по своим результатам безостановочного творчества, Роом бесславно отлеживался в обозе для того, чтобы потом с трибуны творческого об'единения работников советской кинематографии крикнуть трескучую фразу о своем одиночестве. Общественность советской кинематографии в своем одиночестве обвинил человек, в продолжении нескольких лет упорно «подводивший базу» под творческое безделье, человек, давший застыть своему сердцу в самые горячие для страны дни, человек позволивший себе воспользоваться недостатками кинематографического руководства, отдельными слабостями и пороками производственно-хозяйственной системы киноорганизаций, болезнями процесса производства фильм, чтобы обеспечить себе «хорошую жизнь», чтобы прикрывать якобы богатством творческих планов и замыслов свое неумение сделать произведения, достойные нашего зрителя.

«Триумфальное» шествие Роома приостановлено. Роом, потерявший облик советского мастера, разоблачен, причем разоблачен при активной помощи творческих сил советской кинематографии, об'единяемых в АРРК.

Недавно состоявшееся экстренное собрание Московского бюро и актива АРРК, посвященное делу Роома, прошло в общем сплоченно и продемонстрировало единодушное осуждение Роома и «роомовщины».

Собрание, безусловно, свидетельствовало о том, что дело Роома вызвало у творческих работников кинематографии здоровую реакцию. На собрании была развернута здоровая резкая и по-настоящему принципиальная критика производственно-творческой практики Роома.

Но надо признать, что собрание не было достаточно проникнуто духом подлинной большевистской самокритики. Выступавшие товарищи, в том числе передовые мастера советского киноискусства, к голосу которых мы всегда особенно прислушивались и будем прислушиваться, много и правильно говорили о Рооме, о руководстве, требуя назвать «имя, отчество и фамилии людей, руководивших Роомом в разгаре его деятельности», правильно говорили о том, что дело Роома перерастает в «роомовщину». Но никто не назвал «имени, отчества и фамилии» новых (новых ли?) и еще не разоблаченных конкретных носителей «роомовщины», настоящая борьба с которой только теперь должна начаться, никто не упомянул о своих собственных пороках ни слова не сказал о работе АРРК членом которой Роом является.

Товарищ Пудовкин, председатель РосАРРК, верно сформулировавший обвинения Роому, с большевистских позиций квалифицировавший действия Роома, ни слова не сказал о той доле вины, которая ложится за дело Роома на организацию, прошел мимо недочетов ее, так обнаженно сейчас ощущаемых...

...«Если дело дошло до создания писательской организации, то нужно, чтобы советские писатели сами строго оберегали честь этой советской организации писателей, чтобы они следили за качеством продукции и направляли бы острие своего общественного мнения, своей критики против тех, кто не хочет работать» (Тов. Стецкий. Доклад «XVII с'езд партии и задачи писателей»).

Такие требования с особенной силой должны быть пред'явлены к АРРК и тем советским киноработникам, которых эта организация об'единяет. Достаточно ли советские киноработники «сами строго оберегали честь» своей организации? Было ли направлено «острие своего общественного мнения, своей критики против тех, кто не хочет работать», в частности, против Роома, наиболее ярко сосредоточившего в себе мелкобуржуазный творческий анархизм, индивидуализм, творческую замкнутость, оторванность от общего хода социалистического строительства, безответственность?

Члены и руководители АРРК (а значит и АРРК в целом), долгие годы работавшие в кинематографии рядом с Роомом, вплоть до дня появления приказа ГУКФ о его увольнении, молчали, как бы не видя творимых Роомом и творившихся вокруг него безобразий, и только после приказа во весь рост поставили вопрос о Рооме и «роомовщине» и без... самокритики.

Почему потребовался приказ ГУКФ для того, чтобы начать настоящее широкое общественное разоблачение Роома? Почему даже в моменты наиболее вопиющего поведения Роома творческие работники советской кинематографии, как и кинопресса, терпели его, не разоблачали его?

Потому что слишком обычными стали проявления «роомовщины» для работников кинематографии, слишком органичной стала «роомовщина» в атмосфере кинопроизводства. Потому что слишком сжились с Роомом, свыклись с его методами, притупили классовую бдительность и зоркость. Потому что элементы роомовщины имеются у многих творческих работников советской кинематографии. Об этом нельзя забывать и об этом нельзя было молчать на собрании АРРК. **Не надо было бояться сказать правду в глаза многим участникам собрания.** Умению смело говорить нашим художникам правду в глаза, не боясь кого бы то ни было задеть и обидеть, нужно учиться у А. М. Горького. «Он крепко и по-настоящему ставит вопросы критики работы писателей» (Стецкий). Именно так, невзирая на лица, крепко и по-настоящему нам нужно ставить вопросы кинокритики. «XVII с'езд партии был с'ездом, на котором не только подытоживалась гигантская работа по созданию фундамента социалистического общества, где ставились новые огромные задачи, но на этом же с'езде просматривалась работа крупнейших руководящих хозяйственных органов. Товарищи, стоящие во главе огромной работы, «прочищались с тряпочкой», а иногда и с песочком... Это «протирание тряпочкой» надо принять к сведению и писателям» (Б. П. Позерн. «Доклад ленинградским писателям о XVII с'езде партии»).

Все мы являемся сейчас свидетелями «протирания тряпочкой», большевистской критики и самокритики работы целого ряда писателей. Но в кино, среди его мастеров критика и самокритика развита слабо. Здесь особенно «люди боятся сказать, где плохо, боятся по-настоящему поставить вопрос о качестве художественных произведений» (Стецкий). Дело Роома это наглядно подтверждает. **Большевистская самокритика не стала еще постоянно действующим орудием борьбы за идейно-художественное качество фильм.**

Совершенно ясно, что одна из основных решающих причин такого состояния самокритики на фронте кинематографии — качество работы АРРК, единственной творческой организации кинематографистов. За последнее время наша кинематография обогатилась рядом новых, вызывающих интересные вопросы фильм, на появление которых АРРК почти никак не откликнулась. История Роома серьезное предостережение для АРРК, обязанной воспитывать своих членов. И не в том дело, чтобы начать сейчас очередную «кампанию» по «перестройке» АРРК. Дело в том, что АРРК должна сейчас повернуться к тем боевым задачам, которые стоят перед организацией. Для их осуществления есть организационные возможности: существующий в Ленинграде и открывающийся в Москве Дом кино.

Московский Дом кино поможет ликвидации изолированности московских творческих киноработников друг от друга, положит начало идейно-творческому об'единению и сплоченности. Дом кино, безусловно, хороший плацдарм для подлинного оживления и повышения боеспособности АРРК в борьбе за повышение качества продукции и создании конкретной критики.

Сжато задачи АРРК на сегодня сводятся к следующему: воспитание в каждом творческом работнике советской кинематографии неугасимой классовой бдительности, непримиримости к малейшим проявлениям самоизолированности, отчужденности своего творческого процесса от общего творческого процесса социалистического строительства. Борьба с малейшими проявлениями творческой и хозяйственной безответственности, неорганизованности и бесплановости, с противопоставлением себя, творческого работника, руководству и нежеланием ему помочь. Борьба за органическую связь с действительностью, постоянную связь с конкретными участками нашей стройки. Широкое развитие критики и самокритики кинематографических произведений, с привлечением к этому советской общественности, в частности, общественности смежных искусств. Борьба каждого творческого работника кинематографии за систематическое изучение науки Маркса—Ленина—Сталина и укрепление своего мировоззрения. Все это, вся работа АРРК в общем должна быть направлена к осуществлению основной задачи — **достижению высокоидейного и высокохудожественного качества кинематографической продукции.**

Пусть, подобно Горькому, большие мастера нашей кинематографии стоят на страже ее творческих качеств, не допуская снижения творческого уровня, воспитывая суровой, но правдивой и честной критикой смену, уча и подтягивая молодых, растущих мастеров, у многих из которых после одной-двух фильм «появляется зазнайство и наплевательское отношение к работе, к самокритике» (А. Стецкий).

«Если литература должна помочь нам преодолеть пережитки капитализма в сознании людей, то нужно точно также кое-какие пережитки преодолеть и в сознании некоторых групп писателей».

Эти слова т. Стецкого имеют прямое отношение к кинематографии и некоторым группам кинематографистов.

Выполнение этой задачи должно пронизать всю деятельность АРРК, ибо ведь «преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей» — одна из основных задач второй пятилетки.

Дело Роома ярко свидетельствует о том, как много работ предстоит АРРК. Когда это дело обсуждалось в еще незаконченном оборудованием помещении Дома кино, кое-кто (мы слышали), потирая руки, «острил»: обсуждение дело Роома — негласное открытие Дома кино. Вот так открыли! Это символ.

Да, пусть это будет символом.

Символом непримиримой и суровой борьбы со всем вредным, что есть еще в рядах советской кинематографии, борьбы за высокое подлинное большевистское творчество, за сплоченность творческого отряда советского киноискусства вокруг рабочего класса и его партии.

Р. КАЦМАН

ОТ РЕДАКЦИИ

Несмотря на то, что совещание в Московском Доме кино по поводу дела А. М. Роома происходило 24 марта, Ленинградское бюро АРРК до сего дня еще не собралось обсудить это дело. Повидимому, Ленбюро АРРК недооценивает значения «роомовщины», как явления, часто встречающегося в работе наших киноорганизаций.

ДЕЗОРГАНИЗАТОРОВ ПРОИЗВОДСТВА ВОН ИЗ НАШИХ РЯДОВ*

В. ПУДОВКИН

Дело Роома имеет колоссальное принципиальное значение для каждого из нас. Нам нужно не закрывать глаза на то, что по существу наша резолюция должна будет включать в себе совершенно ясное понимание и ясное определение того, каким должен быть сегодня, а особенно на будущее время советский режиссер.

В выступлении т. Роома я этого ответа не услыхал. Если можно было бы говорить о принципиальных установках, которые Роом давал, то они выглядят приблизительно так: да, я одобряю и буду поощрять каждого режиссера, который будет переделывать машину... И все. О том, какой ценой переделывается эта машина, чего это в общей сумме стоит, с какими общими вопросами это связано, — об этом он не сказал.

Дело не в том, что Роом не имеет права и не должен добиваться высококачественных результатов. А дело в том, какими путями он добивается этих качественных результатов, потому что этот путь определяет его, во-первых, как творческого работника, а во-вторых, как советского творческого работника.

И если Роом ни слова об этом не сказал, то наша прямая обязанность сказать именно о том, какими путями мы должны добиваться этого высокого качества.

Тов. Роом много говорил вначале о травле и о клевете. Я позволю себе спросить — кто его травит? Может быть травят появившиеся в последние дни ряд передовых в «Известиях» и «Правде», которые очень жестко и правильно ориентируют нас на то, как мы должны относиться к работе, к рублю? Если это называется травлей, то да — он не только травится, но будет безнадежно отравлен...

Кто на него клевещет? Кем организована эта клевета? Кем организована эта травля? Повторяю: она организована теми общими директивами, выполнение которых для нас является важнейшей задачей.

То, что говорил т. Роом о своих качествах как режиссера, ни в какой мере нами не отрицается. Но эти качества обращаются против него. Именно потому, что он проделал ряд работ, именно потому, что он умел делать картины, — именно поэтому он не имеет права сейчас так говорить о своих ошибках, не имеет права говорить о своих перерасходах.

Никто из нас не посмеет отрицать того, что буквально на каждом из нас, за редким исключением, висит перерасход. И теперь еще вступают в постановку без подготовленного сценария. Но нет таких результатов, когда израсходовано 500 тысяч, а снято 5 процентов, и те группы, которые работали вместе, одновременно с Роомом, в тех же самых условиях, — например, Александров, Савченко, — кончили свои картины, а здесь 5 процентов. Значит, помимо этих об'ективных причин, где-то здесь Роом виноват. Этот прием — и я не боюсь назвать это приемом, — который употребил т. Роом в своем выступлении, весьма характерен для всего его выступления. Это — прием раздувания какой-то отдельной части с прямой попыткой за этой отдельной частью скрыть существо дела. Какое? То самое существо, которое мы от него требовали.

Мы от него требовали его лично принципиального отношения ко всему делу. Мы требовали от него, чтобы он нам сказал: считает ли он, что это общее небрежное, наплевательское отношение к целой сумме вопросов, которые были связаны с деньгами, с простоями и т. п. вещами, или он считает это принципиально правильным?

Позвольте сказать, что эта документация, которой пользовался т. Роом, должна быть нами расшифрована. Здесь есть товарищи из его группы. Товарищи из его группы говорят, что Роом целый ряд фактов исказил. Пример искажения фактов — справки т. Николаева. Роом посвятил много времени на то, чтобы рассказывать, как дорого расцениваются декорации. Он даже заслужил аплодисменты аудитории. Что он этим сделал? Он прикрыл этим свое дело. Оказывается, что с'емки в ателье у него самая незначительная часть, а весь перерасход ложился на натурные с'емки.

Сейчас важен вот какой вопрос. Считаешь ли ты, т. Роом, себя сейчас, при настоящем отношении к делу, с учетом всех ошибок, с таким багажем, с такими принципиальными установками, вправе продолжать картину?

Я отвечаю: с таким багажом, который ты сейчас имеешь, который ты здесь показал, — ты не имеешь права ставить картину (аплодисменты).

Этого мы от тебя прежде всего ждали и ждал каждый из работников кинематографии. Что будет делать Барнет, если он присоединится к тебе и будет переделывать машину до тех пор, пока она не будет смешной? А где твоя техника? А где твой багаж творческий, режиссерский, который позволяет тебе сделать данную вещь в какое-то определенное количество раз лучше, чем любой другой? Почему в таком вопросе, когда дело касается денег, ты себя ставишь в такое положение, как будто ты с улицы пришел, а в другом случае, когда тебе это нужно, — ты творческий работник?

Нам, конечно, в этой постановке вопроса ни в коем случае нельзя отводить в сторону те несомненные недостатки, огромные, серьезные недостатки руководства, с которыми мы все знакомы. Нам это нужно увязать с работой Роома. Конечно, какая-то часть вины по отношению к картине лежит и на руководстве. В связи с делом Роома надо говорить не только о недостатках, а о том, как преодолевать эти недостатки, что каждый из нас делает и должен делать? То, что т. Александров сделал, показывает, что он нашел формы преодоления этих недостатков.

Но самое главное надо помнить. Нельзя, говоря о руководстве, закрывать глаза на Роома. Нельзя, говоря о т. Рооме, также закрывать руководство. Нам нужно найти правильную принципиальную линию, в которой и то, и другое будет правильно увязано.

Нельзя не связать всего этого дела с теми принципиальными вопросами, которые обусловливают нашу аррковскую работу. Вот пример, который показывает, до какой степени мы должны это сейчас крепко взять в свои руки, до какой степени должны сплотиться и до какой степени правильна была установка секретариата АРРК. Мы формулировали так, что ближайшая работа АРРК должна итти по линии творческого контроля осуществления тематического плана 1934 г. АРРК должна заниматься не только теми картинами, которые сделаны, а и теми, которые находятся в процессе производства.

Позвольте мне закончить свое выступление, во-первых, тем словом, которое бросил т. Саврасов в своем выступлении, что есть такие мысли, будто бы начинается поход на режиссеров. Эту мысль бросил т. Роом, она пронизывала все построение речи т. Роома. Он как бы предупреждал нас, что каждому будет скверно, если не закричим, что вот я — первая жертва.

Никакой речи о «погроме» быть не может. Нам нужно самым сознательным образом мобилизоваться на работу. Нужно эту мобилизацию начать четко, ясно и с большевистской жесткостью ударить по Роому, который, по моему глубокому убеждению, конечно, этого удара заслужил. На этом мы должны учиться.

С огромной блительностью, ясностью, четкостью, жесткостью нам нужно проводить свое оперативное решение.

С. КАЛЮЖНЫЙ

Я, собственно говоря, хочу привести несколько фактов.

Тов. Роом говорил, что не мог начать снимать в Сухуме, потому что машина пришла позже, чем нужно. Неправда. Машина пришла вовремя и сразу же пошла в переделку. Она снималась после того, как пришла через полтора месяца.

Дальше он говорил, что ничего не знает о смете. Неправда. В протоколе, который был оглашен после приезда, было сказано, что смета обусловлена в сумме 600 тыс. и что Роом взялся в эту сумму вложить картину.

Роом говорил, что, когда он работал над «Преступниками», заболел сценарист Скрипицын и он перешел на «Однажды летом». Это неверно. Когда заболел Скрипицын, уже кончались подготовительные работы по «Однажды летом». Это было в марте или апреле, а пущены мы были в феврале. Как же можно было так запутывать вопрос? Шумяцкий согласился на постановку «Преступников»—говорит тов. Роом. Совершенно правильно, и правильно то, что «Преступников» должны были начать с апреля. Но т. Роом умолчал, что до апреля мы должны были снять картину «Однажды летом». Вот как т. Роом обращается с фактами.

Что меня наиболее поразило? Роом рассказывал длинную историю о пребывании в Сухуме, что не нужно было там сидеть, что дирекция неправа. Он говорит: дирекция знала, что нет свободного павильона в Москве и поэтому решила, пусть лучше Роом сидит в Сухуме, чем в Москве... Это неправда. Тогда Матросов, отчаявшись, категорически заявил: «Я больше не могу, я еду в Москву и требую, чтобы вас вызвали». Матросов уехал. Чтобы скомпрометировать Матросова и остаться в Сухуме, на третий день тов. Роом послал телеграмму на имя Матросова и Свенцицкого: «Назначаем с'емки, светит солнце, все идет». Тогда дирекция в Москве обвиняет Матросова: «Что же ты делаешь, вот телеграмма Роома, он назначает с'емки, а ты жалуешься на него». Когда же приезжает Матросов в Сухум, Роом говорит: «Что вы приехали?».

Говорят, что не был готов сценарий и т. п. Может быть и не был. Сам Роом приходил к Ореловичу и говорил: «Я говорю вам, сценарий на 100 процентов готов, я начинаю снимать!» Оказывается, что сценарная работа не была проделана.

О нашей работе. Конечно, можно ругать фабрику. Мы все ругаем фабрику, привыкли, работая на фабрике, одновременно ругать ее. Роом показал здесь эскиз декорации. По его словам, в театре Мейерхольда ему сказали, что она должна стоить 250 рублей. Царевский ему якобы сказал — 600 рублей. Я должен сказать, что и здесь Роом не обошелся без основательного передергивания. Это ведь эскиз натурной с'емки большой площади и на ней большой плакат. Я спрашиваю: какой величины вы должны построить декорацию, чтобы создать впечатление воздуха — 500 метров воздуха?

Конечно, все выступление Роома очень грустное. Самым грустным в этой истории я считаю следующее:

Когда мы делали картину и когда у нас были неполадки, мы обращались в фабком, в комсомол. Те, засучивши рукава, делали все. Машину нашу делали днем и ночью. Мы все верили Роому и верила фабрика. В этом она сделала большую ошибку. Нужно рассматривать Роома сейчас не как человека, совершившего преступление. Роома можно рассматривать только двояко: человека, в настоящее время совершенно импотентного в искусстве, поэтому ничего не могущего сделать, или человека, требующего длительного лечения, ибо приведенные им факты явно расходятся с тем, что в действительности было.

А. МАЧЕРЕТ

Тов. Роом перечислил здесь огромное количество разного рода возмутительных фактов, мешавших его работе, но все эти факты не могут затемнить одного: **за долгие месяцы работы над картиной «Однажды летом» израсходовано свыше 500.000 р., снято же 5 проц. материала.** Отвечать за такой «результат», за такие «темпы», за такие отношения к советскому производству должен **Роом** как главный, основной виновник. Ответственность эта может и должна быть подтверждена даже такими суровыми выводами, какие сделаны ГУКФ в отношении **А. Роома.** От этой ответственности нельзя прятаться за ширму производственных неполадок, как бы они ни были значительны.

Однако, нас должен заинтересовать и другой вопрос. Как могло случиться, что ведущий мастер, автор ряда ценных и интересных картин, при этом в прошлом цепкий и «зубастый» производственник, как такой человек смог допустить в своей работе чудовищный прорыв, нанесший нашей фабрике крупный материальный и моральный ущерб? Работавшие вместе с **Роомом** товарищи утверждают, что он был не уверен в своей работе, что он делал явно неправильные вещи, что, словом, он проявил признаки творческой растерянности. Откуда это? Ведь не может так быть, чтобы такой мастер, как **А. Роом,** просто не сумел творчески осилить сценария «Однажды летом». И вот здесь мне хочется коснуться в порядке действительной самокритики вопроса, который интересен для выяснения поведения не одного только **Роома.**

Мне кажется, что многие из нас утеряли «бескорыстное» отношение к своему искусству. Под «бескорыстием» в этом случае я понимаю такое отношение к своей картине, когда режиссер, будучи творчески захвачен полученным им сценарием, ставит его из творческой потребности, а не по расчету. Берясь за вещь, «бескорыстный» художник не рассчитывает будущего места своей фильмы в ряду «корифейных» картин. В этом случае он руководствуется при постановке одним: творческой потребностью. Этим определяется характер его работы— он не «мудрит», а творит. Там, где есть творческая потребность, там есть и творческая уверенность. Творческая неуверенность возникает всякий раз, когда начинаются предварительные расчеты по поводу того, на каком месте сравнительно, скажем с «Броненосцем Потемкиным» станет картина. Такое предварительное рассчитывание ничего общего с искусством не имеет. Если руководствоваться им, а не творческой потребностью, то ничто не ясно, ничто не удовлетворяет. Появляются колебания, неуверенность, потеря самого себя. Решения подсказываются не творческими мотивами, а умозрительными заключениями на тему о том, как сцена или кадр будут выглядеть сравнительно с чужими (или своими в прошлом) корифейными сценами и кадрами. Вместо творческой изобретательности начинается «мудреежка». Художник перестает стоять твердо на своих ногах и становится на шаткие ходули. Творческие вопросы начинают решаться не в связи с органической потребностью, а по принципу «обскакать», «переплюнуть», «перешибить». На этом пути уже нет творческого критерия, на этом пути все случайно, все неясно, все колеблется. Появляются, например, бесконечные переделки автомобиля, так как к нему пред'являются требования не просто соответствования творческому представлению режиссера, а задача эпатирования. Он должен быть какой-то «сногсшибательный», удивительный, невиданный. Словом конкретное мерило соответствия творческой фантазии подменяется абстрактной меркой «сногсшибательности». Повторяю, этими настроениями, думается мне, в большей или меньшей степени заражены многие из нас.

Первой жертвой этих настроений пал **А. Роом.** Но он окажется не единственной жертвой, если его пример не послужит предупредительным сигналом для других.

В основном я полностью согласен с т. **Пудовкиным.** Однако, как мне кажется, он достаточно заострил вопрос о необходимости, в связи с обстоятельствами постановки **«Однажды летом»,** привлечь к ответственности не только **Роома,** но и других, пусть не основных, но все же крупных виновников случившегося.

И. ПЫРЬЕВ

Товарищи, мы все должны стремиться делать свои работы подобные «Броненосцу», подобные «Земле» и выше этих картин. Но мы всегда должны знать, что работать в Советской республике надо советскими приемами. Мне думается, что остатки капиталистического сознания в передовом пролетарии нашей страны изживаются в большей степени, чем у нас, режиссеров, руководителей культурных начинаний. В нашем сознании еще много этих капиталистических элементов, которые оказываются и в нашей работе. И я думаю, что эти элементы делают нас и индивидуалистами и карьеристами. Мы часто в нашей работе политиканствуем и дипломатничаем. Мы в своей работе не очень самокритичны и не работаем теми приемами, которыми работает весь советский пролетариат.

Скажите, пожалуйста, где вы найдете пролетария на любом заводе, которому его личная работа, то, что он делает, его личное благополучие, его личное я дороже, чем фабрика, чем производство? Нет таких пролетариев. А у нас в работе над нашими картинами мы, режиссеры, часто ставим себе одну задачу: я должен сделать картину, на остальное мне наплевать. Я, режиссер, должен стать на такое-то место—на остальное мне наплевать. И фабрика, и производство, и кинематография отодвигаются, советская кинематография с ее многомиллионным зрителем отодвигается на дальний план, а мое личное «я» выпячивается на первый. Фабрика для нас была (что сейчас не должно быть) только техническим средством для воплощения наших замыслов, наших личных картин, картин роомовских, пырьевских и т. д. С такой установкой многие из нас работали. С такой установкой работал Роом, и такая установка привела к тому делу, которое мы сегодня разбираем.

Роом говорит—я был одинок. Одиночество Роома—дело самого Роома, потому что кто, как не Роом, работая, допустим, на фабрике на Житной 3½—4 года назад, гораздо ближе стоял в то время к фабрике, к товарищескому коллективу, к творческим работникам, чем стоит сейчас? А ведь должно быть как раз наоборот. Сейчас он должен быть ближе к творческому товарищескому коллективу, ближе к фабрике.

Роом обессилел: три года «безработицы», бросание от сценария к сценарию и поставили его очень далеко от производства и посадили его в приемные разных учреждений. Я думаю, что у нас у всех имелись такие ошибки, как у Роома. Если бы Роом, Пырьев, Рошаль и др. не смотрели на фабрику только как на техническое средство, а были бы заинтересованы в производстве этой фабрики, не было бы таких цифр и такого состояния расчета, какое имеется сейчас на фабрике. Мы, режиссеры, главные инженеры нашего производства, мы не просто приходим, ставим картину и уходим. Мы за состояние хозрасчета, за хаотичное состояние у нас на фабрике отвечаем. Отвечает и руководство, отвечает общественность, но прежде всего отвечаем мы, режиссеры, главные инженеры этого производства.

Атагонизм у нас процветает вовсю, и самое печальное и пагубное — что расцвету этого антагонизма способствовало наше руководство— и фабричное и руководство ГУКФ. Нужно, товарищи, называть вещи своими именами и, если мы сейчас, как сказал т. Пудовкин, разговариваем о Рооме, мы должны знать, что, оттолкнувшись от этого случая, мы должны вести работу за выковывание нового типа советского режиссера. Этих новых типичных черт советского режиссера у нас мало.

Товарищи, в Рооме, как в фокусе, отразилось все нездоровое и больное, причем не только, как в режиссере, ибо как человек—режиссер Роом тоже не настоящий советский человек. Время не позволяет развернуть эту мысль, но я говорю не голословно. Знаю Роома на протяжении 10 лет. Когда-то Роом для меня был руководителем, к которому мы присматривались. Я хочу сказать, что в Рооме все нездоровое отразилось и как в человеке и как в производственнике.

Я думаю, что дело Роома—позорное пятно на нашем творческом коллективе фабрики. И вот, оттолкнувшись от этого дела, принял определенное решение о том, что Роом должен понести за это дело определенную ответственность. Для АРРК, для всей общественности дело Роома должно служить резким сигналом, чтобы начать работу по перевоспитанию еще сидящих капиталистических остатков в нашем сознании.

А. ДОВЖЕНКО

Я думал, что т. Роом свое выступление уложит в пять минут: по тезисам перечислит все свои вины перед общественностью, а остальные две с половиной минуты укажет на недостатки руководства, которые были. И очевидно, это послужило бы более нормальному развертыванию нашей дискуссии.

Роом говорил очень долго. И, как говорится — количество перешло в качество: Роом овладел вами, были аплодисменты ему, все превратились в слух, и получилась страшная картина злоупотреблений, где жертвой всего является Роом.

Тов. Пудовкин повернул в своем правильном, партийном выступлении все дело в другую сторону, и вы аплодировали Пудовкину.

Вот как шатается ваше сознание.

Работаем мы в самой высокой области человеческой деятельности. Если сегодня в нашем пролетарском государстве огромные миллионы людей творят деловую труднейшую работу, зачастую в очень трудных условиях, в этих условиях быть советским художником — это величайшая честь. Как же нужно растить свое сознание, чтобы это имя советского художника нести высоко? Марка советского художника — это есть самая высшая марка художника мира, и, к сожалению, на этом деле самой ответственной идеологической деятельности у нас творятся жуткие безобразия. Давайте скажем, что работать мы не умеем. Если за 17 лет революции совершено огромное количество работ, сотни, тысячи окончили вузы, сделались изобретателями, руководителями огромных строек, которые выполняются с величайшим успехом, то у нас мы не только не сделали успехов в смысле налаживания своего кинопроизводства, но идем назад. Мы не то что в хвосте плетемся по отношению к другим производствам, а мы где-то на барсучьем следу. Я не буду развивать эту мысль, остановлюсь лишь на конкретных фактах.

Какая намечается установка? Виноват т. Роом и виновато руководство. Позвольте спросить, какое имя, отчество и фамилию носит руководство? Меня это одно слово не удовлетворяет. Сегодня руководство одно, завтра другое и т. д. Ссылаться на руководство вообще — неверно, потому что Абрам Матвеевич Роом — есть конкретное физическое лицо. Его увольняют с фабрики, его хотят предать суду, он совершил те или иные преступления, и говорят — руководство. Тут нужна дальнейшая детализация — кто делал, почему, и если этот большой вопрос будет поставлен конкретно, то, очевидно, и фамилия этого руководства должна быть названа. Тогда руководство будет понятно, конкретным.

Какие ошибки сделал т. Роом? Я не говорю об его ошибках в выступлении. Я считаю, что выступление не было большевистским, причем при всей остроте его постановки вопроса, при всей правильности вопроса ни не было заявлено о своих промахах так, как должен был заявить режиссер, имеющий стаж больше, чем каждый из нас.

Неправильно было со стороны Абрама Матвеевича взять шефство над комедией. Шефства над комедией не может быть, потому что в комедии процесс чутья комедийного настолько спрятан в глубине человека, что шеф, проработавши с ним дома сцены, никогда не может гарантировать, что будет сделано так, как это ему казалось. Картину некомедийную можно сделать хорошо, можно сделать на 80 проц. хорошо, на 50 проц. хорошо. Вообще качество — это широкий диапазон. В комедийной картине, если не смешно, вы кладете ее на полку. Или сделано, или не сделано. Процентов «хорошо» там нет. Это вредная ошибка Роома. Не знаю, из каких мотивов он взял шефство над комедией? Он запутался между комедией и «Преступниками», между двух сосен. Неверно было написано — «Однажды летом». Это — трижды летом.

Об автомобиле. Автомобили горьковские уже смонтированы и пущены в ход, и уже на этих машинах, слава богу, ездим, а один комический автомобиль не был сделан за это время. И смешной автомобиль!..

В этом вторая ошибка: Роом, как человек, который работал уже над комедиями, должен был знать, что комический автомобиль можно изменять до второго пришествия. Поэтому видоизменять не нужно, а нужно построить раз. Горе комического автомобиля, который стоял у двери фабрики год. Это — вывеска фабрики. Каждый день по 20 раз любой человек вносит свои детали так, как он мыслит, и автомобиль обрастает так, как и Роом своими мыслями об автомобиле. Автомобиль — показатель отсутствия творческой сосредоточенности и четкой мужественной творческой линии.

Теперь по поводу руководства. Неуменье работать — это неуменье учитывать проблему времени. Время не учтено, а отсюда все отвратительные качества. Максимальное предоставление свободы режиссеру —есть явление вредное. Максимальное предоставление свободы — для меня лично, характеризует недостаточную ориентацию руководства в этом деле. Это и есть, как я говорил, полузнайство; и незнание процесса переносится в такую плоскость, и этим кроются такие вещи! Очевидно, нужно будет вам, т. Саврасов, на фабрике завести такой орган, режиссерскую коллегию, где были бы люди, любящие марку фабрики, участвующие во всех вопросах, сугубо практически, причем к вашему сведению не только в обсуждении сценария, а именно в маленьких, крошечных вопросах.

Частая смена директоров на кинофабрике—явление, безусловно, вредное. Оно разлагает фабрику. Но, товарищи, давайте не об'яснять наши недостатки этим, хотя частая смена директоров и является тоже причиной, усугубляющей недостатки.

Товарищи, позвольте вам сказать, что еще в большей мере разлагает кинофабрику четырехлетнее ничегонеделание ведущего режиссера. Когда ведущий режиссер три года не дал продукции — в этом может быть и лежит самое большое зло, причем убыток, который ни в какой графе ваших книжек, т. директор, не числится,—это разложение психики молодежи. Причем сама молодежь тоже не замечает этого. Я полагаю, что Абрам Матвеевич, как старый режиссер, должен был учесть это обстоятельство, которому я придаю наибольшее значение. Мы часто забываем, что наша роль на кинофабрике не ограничивается нашими картинами. Она выходит за пределы каждой отдельной картины и является общественным достоянием того коллектива, для которого мы работаем.

Нельзя прикрываться ссылкой на то, что для качества я то-то и то-то сделал. Я думаю, что вопрос качества — это лозунг для всех граждан Советского союза и в одинаковой мере он для всех стоит. В такой же мере — это есть задача каждого режиссера. Если сопоставить качество работы со всем процессом работы, то я утверждаю, что если работа идет медленно, качество будет хуже. Творческие работники знают, что лучшие картины сделаны тогда, когда они сделаны быстро.

Относительно реквизита и пр. Буду говорить кратко.

Товарищи, реквизит, понимая его в широком смысле слова, — это есть нечто маленькое. Но я думаю, что не нужно забывать, что сумма маленьких вещей может убить кого угодно, хоть одна маленькая вещь ничего не значит. Бактерии убивают слона, а одну бактерию даже под микроскопом не всегда найдешь. Когда мы с вами ломаем копья по целому ряду огромных принципиальных творческих вопросов, позвольте сегодня думать, что наши выступления, наша работа в маленьких вопросах — это может быть вопрос самой большой политики, потому что она как раз на этом тоже строится.

Вот почему я утверждаю еще раз, что в значительной мере страдает фабрика от действия на нее суммы бесконечно малых причин, и до тех пор, пока они не будут все налажены, — ничего не выйдет.

Будет ошибкой думать, что увольнение Роома, улучшение реквизита или удешевление декорации спасет фабрику. Это подобно тому, как нельзя у маляриика одну руку или одну ногу вылечить, а нужно лечить весь организм.

Я полагаю, что нужно повести основную работу так, чтобы, учтя по-настоящему производственный процесс, сразу перемонтировать Потылиху таким образом, чтобы на ней не было мелких неполадок, чтобы она избавилась от бацилл.

Мой последний пункт — относительно самой картины т. Роома. Я весной, когда виделся с Роомом и с т. Шумяцким, говорил им — прекратите постановку, ничего из этого дела не выйдет. Я не знаю сценария, но я знаю одно, что если фильма начинается плохо, прекращайте как можно скорее. Удачи здесь не будет.

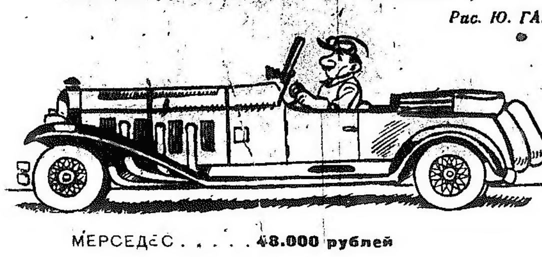
Я думаю, что т. Роом должен признать более четко свои ошибки и должен понять, что механическая сумма каких-то правд — это может еще не быть правдой, потому что дело не в том, что там не дали и там не дали, а дело в гораздо более глубоком.

Я полагаю, что увольнение т. Роома без права занимать режиссерские позиции — является неверным, неверным хотя бы потому, что в нашем кинематографическом хозяйстве не так много сил, чтобы мы могли так разбазаривать их. Абрам Матвеевич перед общественностью получает какую-то кару, и самым верным и лучшим выходом для Роома и для нас всех — ибо удар по Роому это дает косвенный удар по нас, — то, что т. Роом должен в ближайшее время доказать на какой-то другой фабрике, путем принесения через год картины, что он есть работник кино, что он свое отношение, умение, повышение квалификации не потерял.

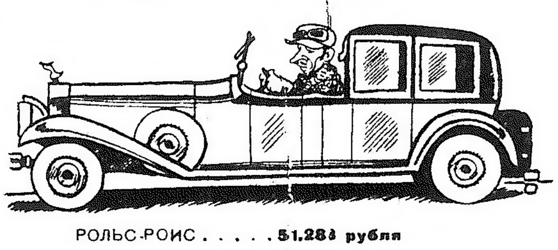
НОВОСТИ АВТОМОБИЛЬНОГО РЫНКА

(САМЫЕ ДОРОГИЕ МАШИНЫ В МИРЕ)

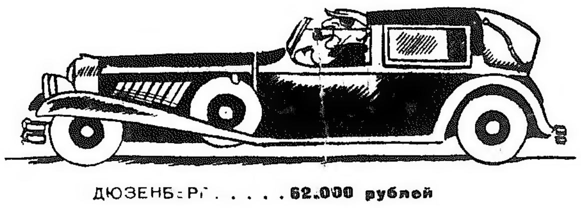
Рис. Ю. ГАНФ



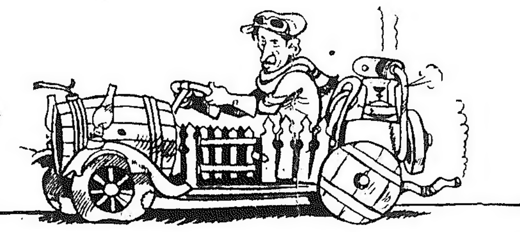
МЕРСЕДЕС . . . . . 48.000 рублей



РОЛЬС-РОИС . . . . . 51.283 рубля



ДЮЗЕНБЕРГ . . . . . 62.000 рублей



РООМКОЛЬН . . . . . 509.000 рублей

М. ГРИНБЕРГ

Товарищи, две причины заставляют меня ограничиться и говорить лишь по одному вопросу. Эти причины следующие:

1) То, что многим известно, что приказ ГУКФ о Рооме дан с согласия ЦК Рабис.

2) То, что сегодня, вопреки ранее сложившимся настроениям, имел место целый ряд выступлений, с которыми можно только солидаризироваться и которые совершенно правильно оценивают все дело, связанное с Роомом, в частности, выступления Пудовкина, Пырьева и Довженко.

Я хочу говорить только по одному вопросу — об ответственности режиссера и сейчас, в связи с последним выступлением т. Кулешова, мне кажется, что еще больше возникает надобность такого рода выступления.

Дело в том, товарищи, что из речи тов. Кагановича на XVII с'езде партии по поводу развязывания узелков нужно сделать один серьезный вывод, сводящийся к тому, что у нас в огромной мере должна повыситься ответственность отдельного человека за свою работу, ответственность отдельного руководителя. Вся организационная перестройка преимущественно подчинена этой задаче — повышению ответственности отдельного руководителя и работника.

Каково положение режиссера на производстве? Я утверждаю, что режиссер в огромной мере решает самостоятельно все вопросы организации своей работы. От режиссера, в конце концов, зависит весь план его деятельности, ибо руководство не настолько овладело спецификой работы в художественном предприятии, чтобы уметь руководить на каждом шагу и препятствовать, может быть, неправильным требованиям работника.

Я утверждаю, что вопрос о деле Роома, вопрос о Рооме — это прежде всего вопрос об ответственности режиссера.

Мне пришлось недавно обследовать кинематографию и изучать этот вопрос на целом ряде фабрик. Я утверждаю, что по огромному числу неполадок, имеющихся на производстве, никогда никого не бьют. Почему? Потому что нельзя, мол, найти виновника. Виновников целая цепь и в данном случае. Конечно, дело Роома, несомненно, должно привлечь к ответственности многих руководителей.

Я считаю своим долгом, не являясь членом вашей ассоциации, все-таки ответить т. Кулешову, которому напомнило данное собрание старую АРРК: очевидно, т. Кулешов это сводит к жесткой критике Роома. Ведь здесь все выступавшие обрушились на Роома. А т. Кулешов говорит: «Я не снимаю вины с Роома. Он безусловно виноват, но...»

Жесткая критика в таком явлении, каким является дело Роома, является необходимым условием боеспособности вашей организации. Всякие обвинения в том, что она повторяет зады прежней ассоциации, неверны и должны быть здесь устранены.

РЕЗОЛЮЦИЯ

1. Собрание АРРК считает правильным действия ГУКФ в отношении дела Роома и признает нужным выявить виновников административно-технического персонала, допустивших возможность подобного дела.

2. Собрание отмечает, что как в своем первом длительном выступлении, так и в заключительном слове, Роом не учел отношения общественности к вопросу, не учел отношения всех выступающих и не признал своих ошибок и что выступление Роома ни в какой мере не удовлетворяет собрание.

ОТ РЕДАКЦИИ*

Помещая выправленные редакцией стенограммы выступлений т.т. на расширенном собрании РосАРРК и актива, редакция считает, что т. Довженко сделал ошибку, когда полагал возможным допустить теперь А. Роома к постановке картин.

ЗА ВЫСОКУЮ ТЕХНИЧЕСКУЮ ОСНАЩЕННОСТЬ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ЛИКВИДИРОВАТЬ ОТСТАВАНИЕ

Огромный рост культурных запросов рабочих и колхозных масс пред'являет исключительно высокие требования к количественной и качественной работе советской кинематографии. Показ в художественных образах героической работы Советской страны, ее героев и ударников, широкое развитие кинохроники, задачи, стоящие перед техническими фильмами, и, наконец, увеличение фонда картин для обслуживания растущей сети кинотеатров на всей территории Советского союза — ставят исключительно сложные и ответственные задачи перед пленочными фабриками кинопромышленности.

Из 65 млн. метров пленки программы 1934 г. 50 млн. метров пленки должна дать Шостенская пленочная фабрика. Это одно говорит уже о той роли и огромном значении, которое приобретает работа Шостенской фабрики в деле обеспечения программы и развития всей советской кинематографии.

Между тем, работа Шостенской фабрики показывает, что хозяйственные и технические руководители и парторганизации Шостки не поняли всей той огромной ответственности, которая лежит на Шостенской фабрике, и не построили свою работу в соответствии с этими задачами. Систематическое невыполнение программы и значительные дефекты в качестве пленки сделались нормальным явлением в работе Шостки. Излюбленные оппортунистически настроенными руководителями фабрики жалобы на об'ективные трудности со снабжением сырьем и его качеством скрывают за собой целый ряд серьезнейших недочетов в самой организации производства и руководства на самой фабрике. Да и в этих сырьевых трудностях, которые испытывает фабрика, огромную роль играет хозяйственная неповоротливость и безрукость руководства фабрики.

Решающие вопросы производства пленки Шостенской фабрикой **уже разрешены.** Освоение технологического процесса и наличие основных кадров рабочих и ИТР создают самые основные и решающие условия для выполнения программы и выработки высококачественной пленки, столь необходимой советской кинематографии.

Фабрику заедает отсутствие борьбы за высокий уровень производственной культуры, отсутствие чистоты, полное невнимание к «мелочам».

При обходе нами цехов установлено отсутствие халатов у работниц при полной возможности фабрики снабдить ими в достаточном количестве, отсутствие спецобуви и белых перчаток. Забвение самых элементарных норм производственного процесса и совершенно недопустимое отношение к овладению техникой, неверие в возможность овладения техникой производства нынешним составом рабочих и отсутствие самых элементарных забот о культурно-бытовых условиях рабочих и ИТР — характеризует барско-пренебрежительное отношение к рабочим со стороны руководства фабрики. При наличии значительной изношенности оборудования и низком уровне технических знаний руководство фабрики не попыталось даже использовать январский простой фабрики для организации капитального ремонта оборудования и общего технического обучения рабочего состава фабрики и ликвидировать эти наиболее узкие места в работе фабрики.

Наряду с налаженностью производственного процесса и удовлетворительным руководством по основным цехам фабрики (основной цех — нач. т. Коваленко и эмульсионный цех — нач. т. Кандахчан) исключительно безобразным является состояние отделочного цеха (нач. т. Любимов). Отделочный цех, который по ходу производственного процесса должен выявлять брак основного и эмульсионного цехов и обеспечить выпуск высококачественной продукции, на деле оказывается сам бракоделом. Именно отделочный цех дает, главным образом, брак пленки, на который мы имеем справедливые нарекания кинофабрик (неправильная перфорация, плохая резка, царапины, неправильный метраж и т. д.).

Значительные достижения советской кинематографии, в короткий срок освоившей сложную технологию производства пленки, в значительной мере снижаются безобразной, преступно скверной работой отделочного цеха.

В основе этой скверной работы лежит слабость технического руководства этим цехом, забвение основного и решающего лозунга партии об овладении техникой, являющегося решающим для этого цеха.

Технический уровень основной массы рабочих наиболее ярко выявился во время специально проведенной технической беседы с бригадирами и старшими рабочими отделочного цеха, когда один из бригадиров, работающий свыше трех лет на производстве, не мог об'яснить отличие негатива от позитива.

Бюрократический метод руководства со стороны директора (т. Краут) и главного инженера фабрики (т. Шор) получил должную оценку. Предупреждение, сделанное тт. Крауту и Шор, смещение нач. отделочного цеха т. Любимова должны послужить предупреждением для всего руководящего состава фабрики и положить начало решительной перестройке всей системы руководства. Переход от кабинетного руководства к конкретной оперативно-технической работе в цехах, освобождение инженерно-технического персонала от канцелярской работы должны явиться решающим звеном этой перестройки. Устранение всех пороков неправильной системы руководства и хозяйствования на фабрике должно стать боевой задачей текущего месяца. До 1 мая должны быть полностью проведены все необходимые мероприятия по оздоровлению фабрики.

Организацией систематической работы по овладению техникой и техминимумом, повседневным, живым инструктажем рабочих со стороны инженерно-технического персонала должна быть полностью ликвидирована техническая неграмотность рабочих. Ни один рабочий после 1 мая не должен быть допущен к рабочему месту без овладения минимумом технических знаний. Борьба за высококачественную советскую пленку не может проходить без борьбы за высокую техническую культуру производства. Поэтому малейшее отступление от основных правил производственного режима, недостаточное снабжение рабочих халатами и спецобувью, грязь в цехах и пр. должны пресекаться самым решительным образом, вплоть до отстранения виновных от работы.

Проблема кадров пленочного производства еще не решена. Наряду с овладением техникой всем составом рабочих необходимо сейчас особо поставить вопрос о среднем звене, о низшем командире производства (сменный бригадир). Необходимо немедленно поднять квалификацию среднего комсостава отделочного цеха. В качестве одного из мероприятий в этом отношении нужно признать направление группы молодых, начинающих операторов на работу в отделочный цех Шостенской фабрики на срок 6—8 месяцев, в течение которых и сами будущие операторы получат необходимый и ценный опыт по работе с пленкой.

Шостенская фабрика должна добиться установления непосредственной связи с фабриками-потребителями в целях наблюдения за техническими условиями обработки пленки и необходимого учета опыта.

Руководство фабрики должно немедленно организовать подготовку к летнему режиму работы своевременным пуском дополнительных холодильных установок и предупредить простои и неполадки летнего периода фабрики, должно, наконец, покончить с установившейся системой летних неполадок. Это надо сделать как в области обеспечения нормального производственного режима, так и в области заготовки основного сырья.

Болезни Шостки имеют место и на Переяславльской фабрике. Переяславльская пленочная фабрика должна в своей работе учесть все выводы, сделанные по Шостке.

Перед Шостенской фабрикой стоят огромные задачи: обеспечение выполнения производственной программы, расширение сырьевой базы и улучшение качества сырья, расширение к 1935 г. производственных мощностей, борьба за освоение новых видов пленки, за высокое качество советской пленки. Эти задачи фабрика сможет выполнить только при условии решительной, быстрой перестройки своей работы и полнейшей большевистской мобилизации руководством фабрики инженерно-технических работников и рабочих на ликвидацию болезней фабрики.

Шостка имеет все возможности и должна сделаться в течение 1934 г. образцовым предприятием советской кинематографии.

Я. ЧУЖИН

РЕШАЮЩИЙ ЦЕХ

Делать пленку мы научились (целые картины с начала до конца снимаются на советском негативе), а вот мерять ее на метры мы, оказывается, еще не умеем. Операторы в один голос протестуют, что пленочные фабрики их подводят. Сплошь и рядом на коробке стоит цифра, к примеру, 100 метров, а при с'емках пленки оказывается 90—95 метров. Может быть, это преднамеренное надувательство, продиктованное корыстными целями?

Оказывается, никаких целей тут фабрики не преследуют, а просто плохо считают.

Не дальше как полгода назад газета «Кино» писала с тревогой о чрезвычайно низком качестве эмульсий, о производстве Шостенской фабрикой сплошного брака негатива в сотнях тысяч метров. Эмульсионный цех был признан тогда самым узким местом, решающим звеном производства.

Трест и фабрика крепко перестроились за это время. Лучшие работники треста были переброшены на фабрику. Эмульсии пошли неплохие.

Конечно, не все еще и здесь благополучно. Далеко не все эмульсии могут заменить импортный негатив. Тут предстоит еще огромная работа. Но уже не эмульсия сейчас нервирует оператора. Его чаще и больше всего раздражает другое. Сплошь и рядом он имеет отличную эмульсию. А вот когда он начинает снимать, то его на каждом шагу подкарауливают неприятности: то царапины на эмульсии, то неверная маркировка, то фрикционная вуаль, то самая обыкновенная пыль, грязь на эмульсии. Об этом газета «Кино» писала много раз.

Оказывается теперь, что освоить сложнейший технический процесс производства пленки куда легче, чем **измерить и культурно упаковать ее.**

Причины такого дикого противоречия кроются прежде всего в небрежности, в безобразно неряшливом обращении с пленкой **в отделочном цехе.** Так уж у нас повелось: занялись и бросили все силы на улучшение работы эмульсионного цеха и забросили отделочный.

Недавно ФОКХТ проверил работу Шостенской фабрики. В отделочном цехе обнаружили полный беспорядок, грязь, пыль, небрежное отношение к дорогому импортному оборудованию. Рабочие цеха работают без прозодежды. Директор фабрики т. **Краут** и главный инженер т. **Шор** не интересуются работой отделочного цеха, нач. позитивного отделения т. **Любимов** просто не справляется с работой. Управляющий ФОКХТ т. **Груз** совершенно правильно об'явил приказом тт. Крауту и Шор **выговор и снял с работы т. Любимова,** переведя его на низшую должность.

Руководству фабрики предложено немедленно обеспечить всех работников отделочного цеха халатами, тапочками и головными уборами, заменить низкие ящики рабочего места высокими, обшитыми мягкой тканью. Запрещено кому бы то ни было заходить в производственное помещение без белого халата. Пленочная фабрика должна стать образцовой, чистой, культурной лабораторией!

ФОКХТ взял правильную установку — комплектовать рабочих отделочного цеха за счет лиц, **имеющих определенное образование и культурные навыки.** Для укрепления пленочной фабрики намечена переброска квалифицированных работников с кинофабрик. ГУКФ обязал кинофабрики перебросить нескольких работниц на Шостенскую фабрику. Ленинградский кинокомбинат дает четырех работниц, а директор Московского кинокомбината т. **Металлов** отпустить четырех работниц отказался. «У нас у самих нет работников», — говорит т. Металлов. Дирекция Московского кинокомбината заняла явно неправильную позицию. Кинофабрики **обязаны помочь пленочным фабрикам в создании крепких культурных кадров, способных в совершенстве овладеть сложной техникой производства пленки.**

Печать невнимания руководства к отделочному цеху лежит на всем оборудовании цеха. Плохо работают метромеры, и их недостаточно, у работниц нет даже ножниц, плохой клей. Все эти серьезные недостатки сейчас устраняются. Вводятся перфорационные метромеры. Начальники смен обязаны лично проверять точность метрирования перед началом работы. За неправильное метрирование начальники смен будут привлекаться к уголовной ответственности.

Управление треста дало исчерпывающие указания фабрике, как наладить отличную работу отделочного цеха. **Отделочный цех об'явлен центральным, ведущим цехом на ближайший отрезок времени.**

Дело чести фабрики, всего ее коллектива рабочих, ИТР, парторганизации, комсомола — вытянуть в кратчайший срок это отстающее звено и положить конец тому огромному браку, который выпускает фабрика благодаря плохой работе отделочного цеха.

И. ПРОНИН

СОВЕТСКИЙ ПОЗИТИВ

Еще в начале 1933 г. получение кондиционной пленки с наших пленочных фабрик было чрезвычайно редким явлением, но уже сегодня по фотографическим свойствам и по качеству основы советская позитивная пленка вполне удовлетворительна. Но есть еще досадные недостатки, сильно снижающие достигнутые успехи. Особенно часто такого рода недостатки стали встречаться в позитивной пленке Шостенской фабрики.

Основными недостатками позитивной пленки Шостенской фабрики, снижающими ее качество по сравнению с пленкой Переяславльской фабрики, являются:

Недостаточная прозрачность и некоторая желтизна основы, следствие недоброкачественности получаемого коллоксилина и неудовлетворительной его фильтрации на фабрике.

Повышенное предрасположение пленки к образованию цветной вуали, как следствие утолщенного полива эмульсией, вызванного необходимостью скрыть дефекты основы.

Несколько повышенная общая вуаль пленки (порядка от 0.07 и до 0,1).

Можно ли рассматривать все эти недостатки как неразрешимую проблему для Шостенской фабрики? Конечно, нет.

Тот факт, что такое положение вещей на Шостке имеет место, к сожалению, уже продолжительное время, говорит только о том, что коллектив фабрики и, особенно, техническое ее руководство не достаточно борются за качество выпускаемой продукции.

Шостка по-настоящему не боролась за качество сырья и продолжала примиренчески работать на некондиционном сырье.

В этом виновата не только фабрика. **Большая часть вины падает и на ФОКХТ.**

Шостенская фабрика должна отказаться от утолщенного полива потому, что это вызывает образование цветной вуали. Кроме этого такая пленка не успевает высыхать в сушильном шкафу проявочного автомата (даже при повышенной температуре). Главное же, от этого нужно отказаться потому, что такой метод, конечно, не является правильным разрешением вопроса хорошей основы, а, наоборот, он сказывает действительную борьбу за ее качество и приводит к значительному перерасходу дефицитных продуктов, как серебро и др.

Основными, наиболее серьезными недостатками позитивной пленки Переяславльской фабрики являются подэмульсионные царапины.

Несмотря на то, что о царапинах свидетельствуют многочисленные акты потребителей, что о них говорят на всех совещаниях по качеству пленки, до сих пор причина, вызывающая этот вид брака на Переяславльской фабрике, еще точно не установлена. **Вопрос этот до сих пор дискуссионный.**

Фабрика (Переяславльская) до сих пор не хочет понять, что ее продукция, хорошая по своим фотографическим свойствам, очень часто является сплошным браком из-за наличия на ней подэмульсионных царапин.

Перечисленными недостатками все дефекты советской позитивной пленки, к сожалению, не исчерпываются. До сих пор мы имеем на пленке пыль, разряды, сбои шага перфораций, неровный обрез, неаккуратную склейку и т. д.

Раньше эти дефекты назывались «детскими болезнями» пленочных фабрик. Такое определение их, конечно, было неправильно с самого начала. По существу это было только самоубаюкивание, недооценка положения вещей. Абсолютная чистота и безукоризненная перфорация — элементарные и в то же время совершенно категорические требования, пред'являемые к пленке в любой ее стадии качественного и количественного роста.

ХЕСИН

ГИГАНТ НА ГЛИНЯНЫХ НОГАХ

ОДЕССКИЙ ЗАВОД КИНОМЕХАНПРОМА

(от нашего собкора)

Главный корпус Одесского завода Киномеханпром, построенный в форме буквы Ш, имеет по переднему фасаду три этажа, а в боковых корпусах два этажа и обширные подвальные помещения.

По двору разбросаны подсобные цеха и заводские помещения.

Недостроенный дом для жилья. Рядом пожарный сарай и гараж. По соседству с ним электростанция. Несколько в стороне большая богатая литейная. И, наконец, примыкающие друг к другу столовая, примерно, на 5 тысяч человек и здание ФЗУ.



РИС. М. МИКИ

— Какие темпы! Ведь вчера только верх кончали, а сегодня уже снизу начинают

на 3 с минусом

Подробное знакомство с расположением цехов и внутренней архитектурой главного корпуса убеждает в том, что проектировали и строили здание без всякого учета его прямого назначения, без любви к тем, кто в нем будет работать, а в некоторой части, возможно, и с вредительскими целями.

Строительство завода было ударным, включенным в число 518 гигантов первой пятилетки. Израсходовали на него не один миллион рублей. А особая комиссия, обследовавшая все постройки, смогла при всей своей снисходительности оценить качество строительства по пятибалльной системе максимум на 3 с минусом, но и то главным образом с точки зрения прочности перекрытия, стен и фундамента.

Главный корпус снаружи похож на здание бывшей губернской тюрьмы. Наружные стены облезли, кое-где выщерблены и изузорены ржавыми водяными потоками. Окна в мелких переплетах рам смахивают на тюремные решотки. Стекла мутные, грязные, видимо, никогда не мытые.

не лучше и внутри

Нижний этаж занят под контору, примерно, на ⅓, а на ⅔ пустует. Комнаты мрачные, облезлые обои, в паутине полуоборванной электроосветительной проводки. Масса нелепых закоулков, тупичков, под'емов на 2—3 ступеньки и таких же спусков.

Ничем не лучше второй и третий этажи, занятые под основные цеха. Имеется только добавление из четыреугольных около метра в поперечнике столбов — колонн. Основное их назначение затемнять цеха. Низкие потолки давят, шум трансмиссии мало способствует продуктивности труда.

Пол в штамповочном цеху подперт временными столбами, ибо без них он немедленно бы провалился. Потолок соседнего пустующего помещения сшит трехдюймовыми досками, чтобы прочнее стояли станки верхнего этажа в слесарно-механическом цехе.

Во всех цехах только теперь бьют **канавки в бетоне пола и туфе стен для электропроводки индивидуальных станковых моторов.**

И во втором и в третьем этажах под цеха, под станки занята только ¼ полезной производственной площади, а остальная пустует.

пусто неуютно

Цеха из-за пестроты своего станочного оборудования, из-за отсутствия элементарного производственного уюта и порядка производят впечатление, что все временно, что еще только переезжают, только собираются расположиться по-настоящему.

Лишь инструментальный цех имеет вид обжитого, обставленного, приспособленного помещения.

Та же картина временности и частичного использования производственной площади и в пристройках.

Литейная — целый дворец. Масса воздуха и света. Обширный формовочный зал, мощная вагранка на 1½ тонны литья. Специальный зал для медного литья со своей вагранкой. Ряд необходимых в литейном деле машин и приспособлений. **И все это не используется.**

Для всех литейных нужд завода вполне хватает маленькой вагранки, сделанной на скорую руку, и небольшого уголка в меднолитейной.

Также и в столовой. Она напоминает эллинг для дирижабля среднего размера, случайно заставленный **засаленными столами.**

Гарбер не умеет считать

Совсем не зря мы так подробно остановились на внешнем и внутреннем виде завода.

Звание «один из 518 гигантов первой пятилетки» очень ко многому обязывало проектировщиков. Фамилии их нам установить не удалось. Во всяком случае, проектировщики эти не имели никакого представления о том, что будет производить завод, где и какие станки будут установлены.

Строители завода, а фамилия начальника строительства **Гарбер** (ныне он зам. управляющего трестом ФОКХТ), приложили максимум усилий к тому, чтобы все недостатки проекта углубить и увековечить. Они построили мрачное, желто-серое здание. Поставили где деревянные, где железобетонные балки в перекрытиях. Кое-как застелили **полы, застеклили окна и поспешили сдать без всякой приемочной комиссии.** Прежнее доверчивое руководство завода приняло и в приемке расписалось.

Местная Одесская строительная контора, уже новому руководству завода предложила внести 300 тыс. рублей якобы не доплаченных ей **за постройку. Дирекция заинтересовалась — за что.**

Выяснилось: за замощение заводского двора. Но к этому моменту снег стаял и никакого замощения **не оказалось. Больше того, — оказалось, что нет водостоков и вся влага уходит под здание, подмывая и осаживая фундамент. Чтобы уберечь здание, нужны срочные дополнительные расходы на устройство водостоков.**

Дальше значилось — за 300 оконных отверстий. Подсчитали раз, другой — не получается 300, а всего около 200. Такая же ошибка была обнаружена и при подсчете дверей и расходовании иных материалов. Тогда строительная контора без особых споров согласилась получить сумму раз в 5 меньшую, лишь бы поскорей и наличными.

Но, увы, директор т. **Моисеев** заупрямился и решил, что странными ошибками в подсчетах Гарбера и вообще всей деятельностью строителей завода не без пользы может заинтересоваться прокурор. К нему дело и направлено.

немного странная забота

У треста Киномеханпром основным оправданием его существования является именно Одесский завод им. Дзержинского.

В самом деле, Самарский и Киевский **заводы производят продукцию, главным образом для местных нужд.** Ленинградский **завод, за исключением «кинапов», производит продукцию, выпускаемую и другими не кинематографическими предприятиями.** И только Одесский завод производит: **узкопленочники** для всего Союза, динамоприводы, запасные части к тракторным магнето и думает наладить производство проекционных киностационаров.

Именно поэтому тресту не мешало бы лучше руководить и заботиться об Одесском заводе. А то эта забота носит какой-то странный характер.

В 1932 г. завод выполнил программу на 3½ млн. рублей. Трест дал ему программу на 1933 г. в 4 млн. руб. Завод этой программы не выполнил. В 1933 г. работали из рук вон плохо. Все это ни на йоту не смутило трест и он запроектировал заводу на 1934 г. программу в 8 млн. рублей. Завод должен дать 8 тыс. узкопленочников, 3 тыс. динамоприводов и на 2 млн. руб. запасных частей.

За это трест обещал заводу 60 новых станков и бесперебойное снабжение материалами.

Прошел I квартал, а о новых станках ни слуху ни духу. Сектор снабсбыта треста палец о палец не ударил, чтобы обеспечить завод фондами на дефицитные материалы. Единственно, чем снабжает сектор завод, — это исписанной бумагой.

Немудрено, что в таких условиях завод увеличенной на 100 проц. программы не выполняет. Трест учел это и на II квартал программу снизил с 1800 тыс. рублей до 1350 тыс. рублей.

опять «об'ективные причины»

В результате ряда об'ективных и сугубо суб'ективных причин Одесский **завод** январский план выполнил на 47,1 проц., а февральский на 55.9 проц. мартовский, примерно в тех же пределах.

Дирекция завода с усилием, достойным иного применения, пытается доказать, **что она сделала все для выполнения программы.** Но недостаток станков, плохое снабжение материалами, нехватка электроэнергии и рабочих рук не дали возможности выполнить план. Словом, помешали «об'ективные причины».

Все это на самом деле далеко не так.

Верно, что трест обманул и станков не дал. Верно, что плохо с материалами. Верно и остальное.

Но верно и то, что **организация труда на заводе далеко не на высоте. Верно, что инженерно-технические работники до последних дней большую часть времени проводили в конторе, а не в цехах.** Верно, что даже имеющееся **оборудование используется только на 80—85 проц.** и не из-за нехватки электроэнергии и рабочих рук, а **из-за неправильной расстановки рабочей силы и всякого рода попустительств и халатности.** Верно, **что брак по заводу в среднем за квартал приближается к 10 проц.**

Верно и другое. **Производительность труда на четверть ниже плановых норм, а зарплата выше плановых норм.** Отсюда очень **значительный перерасход фонда зарплаты.**

И как следствие суммы всех причин — чрезвычайно острые финансовые затруднения завода. Задолженность органам соцстраха около 200 тыс. рублей, в какой-то части бесспорная задолженность строительной конторе, задолженность по зарплате и работа на кладовщика.

три типа узкопленочников

Нелепейшая история происходит с основной продукцией завода — **узкопленочником.**

Весь 1933 г. завод выпускал узкопленочники по образцу, данному НИКФИ, не проверив его конструкции. В течение года было изменено до 30 проц. деталей, и все же конструкция вызывала нарекания и жалобы. Аппарат страдал рядом недостатков: излишняя усложненность, обилие деталей и слишком высокая цена. Это да еще отсутствие **фильм на узкой пленке привели к затовариванию узкопленочниками первого типа.**

Завод своими силами разработал и изготовил **три образца узкопленочника второго типа, значительно** упрощенного, облегченного и удешевленного. Потребитель уже прослышал про второй тип и сейчас аннулирует договора на первый тип, соглашаясь подождать второго.

Положение создалось явно ненормальное. Склады Киномеханпрома и завода завалены узкопленочником первого типа. Несколько сот его еще заканчиваются производством. Перспективы же на реализацию этого типа сейчас очень слабые из-за его высокой цены, хотя и первый тип вполне работоспособный.

В то же время уже весь завод лихорадочно перестраивается на производство второго типа узкопленочника.

Конструкторское бюро уже развернуло работы по конструированию **третьего типа узкопленочника.** И здесь имеется огромная опасность, что бюро занимается конструированием и изобретательством «велосипеда».

варятся в собственном соку

Завод живет замкнутой жизнью и варится в собственном соку. О технических достижениях заграницы в области «узкого кино» завод ровнехонько ничего не знает. Литературы заграничной никакой не получает. В глаза не видел ни одного образца заграничного узкопленочного проектора. Лишь несколько дней назад главный инженер завода узнал о звуковых узкопленочниках и фильмах на узкой пленке с односторонней перфорацией и со звуковой дорожкой вместо второй перфорации. Это и ряд других новостей по «узкому кино» заставили инженерно-технических работников по-новому взглянуть на наметки конструкции третьего типа узкопленочника.

что же в итоге?

Затоваренность завода узкопленочниками **первого типа при выпуске уже в апреле первых 50, а может, и больше аппаратов второго типа.** Финансовые затруднения и **сокращение оборотных средств из-за слабой реализации продукции.**

Обширная производственная площадь, используемая в лучшем случае на 30 проц.

Новые здания, но уже требующие капитального ремонта.

Бедное, разношерстное и в основном устарелое станочное оборудование.

Ценная квалифицированная рабочая сила, специализирующаяся на новом деле, требующем большой точности и тщательности в работе.

Этот гигант на глиняных ногах необходимо поставить на крепкие стальные ноги. Завод во что бы то ни стало снабдить недостающим ему оборудованием. **Вложить значительные средства на капитальный ремонт зданий и некоторую их достройку.** По-новому на основе решений XVII партс'езда перестроить работу завода. Перебросить инженерно-технический персонал из конторы в цеха. И работать по-настоящему, по-большевистски, по-сталински, не выискивая об'ективных причин для оправдания собственного неумения работать, собственных прорех и неполадок.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

ПОЗОРНЫЕ цифры

Приказы директора Московского кинокомбината т. Металлова и начальника ГУКФ т. Шумяцкого о снятии с работы и предании суду режиссера А. Роома вызвали ряд собраний на кинофабриках и в АРРК. Все выступавшие одобрили приказ ГУКФ и осуждали А. Роома.

Но суть ведь не в Рооме, суть не в личной его судьбе и не только в судьбе фильмы «Однажды летом». Дело в системе, которая уже окрещена словом «роомовщина». Дело в условиях и обстановке производства фильм, в отношении значительной части, если не всех режиссеров, к средствам, затрачиваемым ими на производство своих картин, в отношении финансовой и трудовой дисциплины.

Руководство фабрик чувствует себя в плену у режиссера и только изредка робко пытается указать ему, что средства фабрике отпущены по смете, а не по настроению и аппарату режиссера. Здесь **таится основная причина всех перерасходов.**

1933 г. дал, не считая убытки по готовым картинам и прочим участкам, **только по фильмам, находящимся в производстве и перешедшим на 1934 г., убыток более миллиона рублей.** Два месяца, январь и февраль 1934 г. дали дополнительный убыток по тем же фильмам и по новым, запущенным в производство в 1934 г., еще **372 тысячи рублей.**

Картина **«Пышка»** (режиссер **М. Ромм**), процент готовности — **64 проц., перерасход в 149 тыс. рублей, из коих 62 тыс. рублей за январь и февраль.**

«Восстание человека» (режиссер **Мариан**), **77 проц. готовности, перерасход 157 тыс. рублей.**

«Новый Гулливер» (реж. Птушко), **50 проц. готовности и 119 тыс. рублей перерасхода, в том числе за январь и февраль 24 тыс. рублей.**

«Энтузиасты» (реж. Симонов), **68 проц. готовности и 76 тыс. рублей перерасхода, за январь и февраль — 44 тыс. рублей.**

«Джаз-комедия» (режиссер **Александров**), **73 проц. готовности и 369 тысяч рублей перерасхода, в том числе за январь и февраль — 115 тыс. рублей.**

В 1934 г. запущены в производство фильмы **«Ночная смена»,** 2 части, **«Стяжатели», «Окрыленные люди»** и **«Веселая Москва».** По всем этим картинам уже имеются значительные перерасходы, хотя по ним сделано всего 4—12 проц.

Руководство Кинокомбинатом должно положить конец этой растрате государственных средств.

САБЛИН

ОПЕРАТОРСКИЙ сценарий

25 марта состоялось первое расширенное заседание операторской секции НИС ГИК, на котором **присутствовало 26 ведущих операторов-производственников и свыше 30 студентов и преподавателей операторского факультета ГИК.**

Открывая пленум операторской секции НИС, т. А. Д. Головня отметил, что операторская секция НИС становится тем организующим и инструктирующим центром, вокруг которого сосредоточивается теоретическая работа по вопросам операторского мастерства. С докладом по разработанной им теме «Методика операторского сценария» выступил **т. Нильсен.**

Анализируя творческий процесс работы оператора над фильмой, докладчик приходит к выводу, что единство драматургической, режиссерской и изобразительной трактовки фильмы может быть достигнуто лишь при условии активного участия операторов в творческой разработке постановочного сценария картины, рассматриваемого как генеральный производственный проект фильмы. Докладчик указывает, что предварительное определение схемы линейной и тональной композиции каждого кадра является фактором основного творческого и производственного значения, так как дает возможность уже в предварительной разработке найти единый композиционный стиль, органически связанный со стилевыми установками монтажа композиции фильмы в целом.

Содокладчиком выступил т. Ю. **А. Желябужский,** который ведет разработку второго раздела исследовательской работы: **технология операторского сценария.**

Выступившие в прениях операторы в основном солидаризировались с принципиальной установкой докладчиков. Тов. **Тиссэ** отмечает, что подобная исследовательская работа является закономерным результатом стремления оператора к коллективному творчеству в процессе работы над фильмой.

Результаты индивидуалистических методов работы ярко сказались хотя бы на примере **дела режиссера Роома.** Если бы по картине «Однажды летом» имелся законченный постановочный сценарий с включением элементов изобразительной трактовки, то, возможно, мы сегодня не были бы свидетелями такого неслыханного перерасхода и растраты государственных средств. Крах режиссера Роома — это прежде всего крах индивидуалистических и анархических методов работы, характерных для буржуазной кинематографии. Выступавшие операторы тт. Магидсон (Межрабпомфильм), Мартов (Ленинград), Пронин, Кабанов отмечали своевременность такой постановки вопроса.

Тов. Севортьян, присоединяясь к методологическим предпосылкам докладчика, однако, предупреждает против опасности создания раз навсегда «узаконенной» формы операторского сценария.

Закрывая заседание операторской секции НИС, т. А. Головня отмечает активность операторов-производственников как признак их творческого роста. В дальнейшем операторская секция НИС проведет обсуждение ряда других работ, как, например, «Творческо-производственные требования, пред'являемые советской с'емочной камере», разрабатываемые бригадой под руководством т. Желябужского, и «Методологическое исследование роли оператора в творческо-производственном процессе», разрабатываемое т. Головней.

Н. АНДРЕЕВ

СОЗДАДИМ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ЦВЕТНУЮ ФИЛЬМУ

ЛЕГЕНДА О ЦВЕТНОМ КИНО

Если вы спросите творческого работника, что он думает о цветном кино, то будьте уверены, что ответ последует обстоятельный, почти исчерпывающий.

Окажется, что у вашего собеседника есть прочно сложившиеся взгляды на цветную фильму: одно он в ней любит, другое ему не по вкусу.

А после этого вы без большого труда сможете установить (нужна некоторая напористость и умение ставить уточняющие вопросы), что ваш собеседник не видел на экране ничего, кроме не слишком удачной по цвету картины «Долина горящих скал», а ориентируется в этом вопросе, главным образом, по раскрашенным «феериям», наводнявшим экраны в предреволюционные годы.

В самом деле, почему так скудны сведения о цветном кино в кругах киноработников?

Почему, и эти отрывочные сведения имеют хождение на правах легенды, как нечто недостоверное?

История цветной фильмы ничуть не короче истории звукового кино.

По меньшей мере с десяток крупнейших имен можно насчитать среди ученых и техников, уделявших самое пристальное внимание разрешению этой задачи.

Не их вина, что проблема цвета в кино оказалась труднее, чем проблема звука.

Может быть, слишком часто восторженный критик, ознакомившись с попыткой введения новой системы цветной киносъемки, оповещал мир об окончательном разрешении проблемы.

И может быть, слишком часто зритель, по натуре своей менее экспансивный, реагировал на эту попытку несколько более сдержанно, а так как главное — это проверка рублем, то решающее слово оставалось за зрителем, и попытка увядала на корню.

Перелистаем страницы кинематографической прессы.

Начало цветной фильме положил «Кинемаколор». Журналы 1904 г. полны самых восторженных отзывов. Публикой же он отвергнут самым решительным образом, вследствие нестерпимого мелькания и радужных каемок вокруг движущихся предметов.

Следующий способ д-ра Хнатека вызвал такие же восторги прессы и также провалился у публики. Причины в общем те же.

Цветная фильма Хорста—первая трехцветная фильма — имела все основания удержаться. Все, кроме коммерческих, и была погублена слишком сложной и дорогой аппаратурой.

Способ Щепаника получил, пожалуй, больше похвал, чем какой-либо другой, некоторое время рекламировался как окончательное разрешение проблемы, но, обнаружив цветную кайму и ряд эксплоатационных дефектов, был осужден с небывалой резкостью. История повторилась и с системой Вольф-Гейде.

Единственной, кажется, избежавшей общей участи, была цветная фильма Буша.

Будучи двухцветной и обладая вследствие этого ограниченными возможностями, она не была показана широкой публике, но зато прочно утвердилась в области научной, главным образом, медицинской, цветной киносъемки.

Все перечисленные способы относятся к так называемым аддитивным, т. е. многоцветное изображение в них получается путем совмещения на экране двух или трех монохроматических изображений.

К аддитивным же относится сравнительно недавно выпущенный на рынок «Кодаколор», имеющий бесспорный успех, но пока применяющийся только для любительских целей.

Список аддитивных систем, изобилующий дорогими покойниками, на этом можно закончить.

Другая судьба у субтрактивных способов (где в проектор поступает позитив, уже несущий на себе многоцветное изображение). Правда, у них одно огромное преимущество перед аддитивными: никакой специальной проекционной аппаратуры, а съемочная немногим сложнее стандартной. Но возможности воспроизведения цвета у субтрактивных методов более бедны и результаты налицо: и пресса и публика встречают первые фильмы «Техниколор» более чем холодно.

И вот тут происходит самое странное: субтрактивная фильма оказывается необычайно живучей, она переносит резкость отзывов прессы, она выдерживает холодность зрителя, приучает его к себе и занимает монопольное положение в кинопромышленности.

В сущности, первое место в этом турнире делят между собой два способа: «Техниколор» и «Мультиколор».

Первый из них более совершенен, но зато второй более дешев и производственно более прост. И вот, начиная с 1931 г., ряд фирм, имевших патенты на самые различные системы, начинает срочно перевооружаться. Патентуют всевозможные варианты «Мультиколора», отличающиеся от основного только деталями, не имеющими принципиального значения.

На сегодняшний день можно считать эти два способа — «Мультиколор» во всех его вариантах и «Техниколор» — прочно вошедшими в заграничную практику.

Нужно только отметить, что им обоим, чтобы выжить, пришлось сделать уступку зрителю: преодолеть детскую болезнь гигантомании и, отказавшись от постановки картин в 7—8 частей, целиком цветных, перейти исключительно на короткометражные фильмы или на цветные вставки к полнометражным.

С чем в отношении цвета вступила во вторую пятилетку советская кинематография?

У нас есть одно большое преимущество: богатые ассортименты чужих ошибок, на которых, как известно, лучше всего учиться.

Работа ведется в основном в трех местах: в НИКФИ, Межрабпомфильм и в Гос. оптическом институте (ГОИ).

В НИКФИ закончена работа по двухцветной съемке бипаком, результаты которой впервые показаны на экране в декабре 1932 г. на первой Всесоюзной конференции по научной фотографии. В настоящее время НИКФИ совместно с Московским кинокомбинатом приступает, согласно приказа т. **Шумяцкого**, к реализации этого способа в производственных условиях.

Одновременно продолжается разработка трехцветного способа, дающего возможность говорить о воспроизведении цветов, близких к натуральным.

В ГОИ ведется работа по гидротипному методу, аналогичному тому, который используется «Техниколором».

Что касается Межрабпомфильм, то здесь снимается полнометражная картина «Соловей-Соловушко» и, несомненно, за год работы накоплен большой и ценный опыт по производственному освоению двухцветного метода. Ценность этого опыта должна быть особенно велика, благодаря участию в этой работе такого способного оператора, как Ф. Проворов.

Однако, к сожалению, как говорят злые языки, для того чтобы ознакомиться с работой Межрабпомфильм, нужно быть, по меньшей мере, французским премьер-министром.

Во всяком случае, у нас сделано и делается достаточно для того, чтобы перейти от легендарных слухов к совершенно конкретным сведениям, которые должны ориентировать творческих и технических работников в вопросе о возможностях цветной съемки.

Мы вносим конкретное предложение: покончить с легендой о цветном кино.

Через печать и путем организации докладов ознакомить наших киноработников с той работой, которая ведется по цветному кино у нас в Союзе и за границей.

Наладить обмен опытом между отдельными группами, ведущими у нас работу в этом направлении.

Только таким путем можно в кратчайший срок преодолеть те принципиальные и технические трудности, которыми изобилует эта проблема и дать в руки наших мастеров новое средство воздействия на зрителя.

Н. АГОКАС

ЗАГОТОВКИ В ПРОК

Цветным кино в Межрабпомфильм занимаются уже с 1931 г. В конце этого года был сделан первый, но неудачный опыт. Снималась цветная мультипликационная фильма, над которой работали **Экк, Спиридонов, Кабалов** и др. Но фильма света не увидела. И о цветном кино на время забыли.

В августе 1932 г. вторично встал вопрос о цветной фильме. С этого времени цветное кино получило права гражданства на фабрике. Больше того, цветное кино стало не только полноправным, оно стало капризным баловнем Межрабпомфильм. Молодую, едва зародившуюся идею не тревожили воспитанием, не отягощали влиянием. С самого начала она подчинила себе производственную дисциплину, освободившись от влияния руководства, от финансовых стеснений, от производственной зависимости.

В таком виде дело «на ходу» и было передано режиссеру Экку.

Обсудив идею цветного кино и решив, что она найдет воплощение в ленте **«Соловей-Соловушко»**, начали писать сценарий. Сначала предполагали сделать три серии— **6 тысяч метров.** Но при прохождении сценария в директивных инстанциях многосерийность потерпела крах. Межрабпомфильм предложили для начала ставить одну фильму. Это потребовало серьезной перестройки сценария.

Не дожидаясь утверждения этого односерийного сценария, дирекция разрешила Экку начать экспериментальную работу. Экк начал осуществлять идею, не подкрепленную ни сценарием, ни сметой, ни творческими планами. До сих пор никто не может точно восстановить, что когда снимал. Экк. Из теперешних разговоров нельзя понять, собирался ли он снимать по сценарию «Соловей-Соловушко», но не для фильмы, или для фильмы, но не по сценарию. Вместо того, чтобы к большой серьезной работе серьезно подготовиться и до съемок фильмы хоть бы в малой мере овладеть техникой цвета, Межрабпомфильм предложил режиссеру сразу заняться большой картиной.

Немедленно после разрешения начать эксперименты создали группу. Для начала в нее вошли: режиссер-единоначальник Экк, ассистент **Войтович**, цвето-ассистент **Проворов** (привлеченный из НИКФИ), киноцветооператор **Кабалов**, уполномоченный **Тарганцева**, ассистент цветооператор **Ефимов**, пом. реж. **Лихтенштейн**, композитор **Столяр**, звукооператор **Нестаров**, художник **Степанов**, ассистент **Радзиевская**. Что должны были делать эти люди, **набранные задолго до начала съемок основной цветофильмы?** 11 человек **«функционировали» около** экспериментальной работы режиссера, **около** переделки сценария, **около** подготовительной работы группы, фактически не занимаясь прямой производственной работой. **11 человек возил с собой Экк для того, чтобы он и оператор могли на месте посмотреть, как воспринимает пленка цветное изображение.**

До средины лета 1933 г. велись экспериментальные работы, после чего Экк почувствовал, что он уже может приступить к настоящим съемкам. Это признание Экк скрепил клятвенным обещанием закончить к 1 мая 1934 г. цветную короткометражную фильму. Для этого обязательно следовало использовать лето 1933 года. В стремлении не упустить лето режиссер со всей группой без точного плана работ выехал в Канаково с тем, чтобы «снять внутренность фарфоровой фабрики и жандармский бой на натуре». Группа поехала в Канаково, не дожидаясь окончательной подготовки экспедиции. Им «должны были дослать» нужные материалы. Но приехав на место, группа увидела, что «долг» не выполняется. **Вся группа с большим количеством актеров больше двух недель ждала жандармских брюк.** Когда же, наконец, привезли брюки, оказалось, что не получили обещанных ранее лошадей. Наконец жандармы были одеты в брюки и посажены на лошадей, но испортилась погода. Снимать стало невозможно. Когда же на несколько дней прорвалось осеннее солнце, оно осветило группу, технически не подготовленную к съемке.

Короче говоря, **из Канаковской экспедиции**, где группа провела полтора месяца, **привезено 67 кадров** (внутренность фабрики и немного весенней натуры).

Примерно так же были организованы и другие экспедиции **в Сочи, Сухум, Одессу.** С грехом пополам на юге удалось все таки снять «море», эпизоды: «Зиму на юге» и «Осеннюю листву». **Этими экспедиционными съемками и двумя экспериментальными эпизодами, снятыми в павильоне («Отъезд Андрея» и «Кафе») исчерпывается съемочная работа группы за время, прошедшее с первого до второго подготовительного периода.** Полтора года и полмиллиона рублей истрачены на эксперименты, волею режиссера сопровождаемые длительными поездками и обильными творческими, административными и актерскими штатами.

В Межрабпомфильм принято говорить, что ни один кадр из снятого режиссером Экком не пропадет; что в результате полуторагодовой и полумиллионной работы будет сделан **«рекламный ролик»** для посыла за границу и **«цветная программа»** (2 тыс. метров!) для быстрейшего ознакомления зрителей с цветным кино. Колоссальную же трату денег, объясняют отсутствием и созданием цветной технической базы. Но в сумму 457 072 руб., истраченную на 1 марта 1934 г. группой реж. Экка, **не включены расходы на организацию технической базы.** Эта сумма ушла на «Соловья», цветную программу, экспериментальные эпизоды, на их съемку, репетиции, экспедиции, зарплату актерам.

При ознакомлении с теперешним планом видно, что **«цветная программа» еще только будет делаться и на нее еще надо будет потратить немало денег.** Из задуманной программы только четыре номера сняты и то они требуют еще некоторых досъемок, озвучания и т. д. Остальные же сюжеты, очень большие, еще будут делаться: **триста метров цветной хроники первомайского парада, слово О. Бескина о том, «что такое цветное кино», высказывания деятелей искусства о цветном кино**, досъемки кабаре и т. д.). Таким образом, «оправдательный документ» группы в израсходовании денег и времени простирается и в будущие планы. А в результате полуторагодовой работы и полумиллионной суммы «Соловей-Соловушко» снова вступил в подготовительный период.

Выводы — **группа работала медленно и бесхозяйственно. Отношение фабрики к новой экспериментальной работе было недостаточно серьезным.** Большое важное дело превратили в «доходное место» для большого количества людей, пристроившихся под цветным знаменем новой специфики. **Со всем этим во вновь начинаемой работе надо беспощадно бороться.**

Цветная техническая база еще маломощна, но все-таки **созданная работниками Межрабпомфильм** (Экком, Проворовым, Коровкиным) **является ценным вкладом в производственно-техническую базу Межрабпомфильм и советскую кинематографию в целом.** Несмотря на ряд вопиющих организационных неполадок, рождаемых и внутри группы и в руководстве и, главным образом, **во взаимоотношениях группы с руководством, прошедшие полтора года имеют и свои положительные результаты.** Каждая экспедиция дала богатый материал в деле освоения цветного кино. И режиссеру **Экку** и оператору **Проворову** сейчас ясны и возможности и могущие возникнуть неожиданности в работе с цветным кино. На той теоретической и технической базе, которую приобрела группа, можно начать продуктивную серьезную работу, можно создать большую художественную фильму. Но нужно учесть и отрицательный опыт проделанной работы.

Группа режиссера Экка снова пущена в подготовительный период. По-новому организованная, очищенная от людского шлака, укрепленная руководством, поставленная на рельсы производственной и финансовой дисциплины, **группа должна справиться со своей задачей— дать советскому зрителю советскую цветофильму, не тратя на нее миллионы и годы.**

Ни один кадр фильмы не должен быть снят вне плана. Только при таких условиях режиссеру и фабрике удастся освоить трудное и ценное дело — создать подлинно художественную цветную фильму.

Г. ИГНАТЬЕВА.

ЦВЕТНАЯ БАЗА

Цветная техническая база создавалась в Межрабпомфильм одновременно с цветной фильмой. 31 августа 1932 г. совещание дирекции постановило **оборудовать цветную лабораторию к 20 сентября 1932 года.** Но действительность с первых же дней разрушила этот срок. Импортное оборудование пришло на четыре месяца позже, чем его ожидали. **Помещения для лаборатории** не оказалось. После долгих разговоров под лабораторию предоставили склад, загруженный красками, железом и всякой рухлядью. Группа устроила субботник и своими силами разгрузила склад. Но около двух месяцев пришлось ждать подводки отопительных и водопроводных труб.

В результате упорной полуторагодовой работы **Проворова, Коровкина и др. создана, наконец, техническая база.** Но она требует еще немало доделок. Сконструированная этими работниками «Матипо» для печатания цветных копий не имеет еще звуковой установки. Пока механическая мастерская не сделает ее, впечатывать звуков в цветофильму нельзя.

Тов. Проворов сконструировал и уже составил чертеж новой красильной машины с пропускной способностью 100 метров в час.

Получена, наконец проявочная машина, которая сейчас устанавливается в лаборатории. Для цветной съемки в лаборатории есть два довольно плохих аппарата «Аскания». При съемке аппарат заедает.

Но все же лаборатория существует.

Если же механическая мастерская Межрабпомфильм своевременно выполнит заказ лаборатории по конструкции Проворова, то к 1 июня 1934 г. маленькая лаборатория будет окончательно готова.

МИХАЙЛОВА

ЗАПОЗДАЛОЕ ПРИЗНАНИЕ

В редакцию поступило письмо А. М. Роома, в котором он признает, что «в годы самого бурного социалистического строительства (1932—1933) он не показывал своей продукции на экране». Он считает, что этим самым он не выполнил самой ответственной задачи,—«своим умением и знанием и опытом двигать вперед социалистическое строительство».

Наконец-то Роом понял, как он пишет, «святую задачу» советского художника.

Очень жаль, что режиссер, претендующий на роль ведущего мастера, только теперь понял то, что давно усвоено миллионами тружеников Советского союза, строящих социализм.

Да это, собственно, не так трудно усвоить — стоит только занять свое место на стройке и искренне желать участвовать своим творчеством в строительстве социализма.

Дальше Роом сообщает следующее:

«С февраля прошлого года я приступил к постановке фильмы «Однажды летом». По этой картине сейчас имеется огромный расход и перерасход, истрачено свыше 500 тыс. рублей, при очень небольшом проценте выполнения. Есть много причин, породивших такое тяжелейшее, совершенно недопустимое и совершенно неоправдываемое положение. И во всем этом в результате, вызвавшем известный приказ ГУКФ, я прежде всего виню себя. Я главный виновник.

По этой картине я совершил длинный ряд больших и малых ошибок, которые обобщаются в следующем:

Я пользовался старыми отсталыми методами работы, работал самотечно, самостийно, творчески хаотично, замкнуто и оторванно и от общественности, и от своей группы.

Этот — анархо-индивидуалистический метод, метод нетерпимый, особенно в условиях второй пятилетки».

Далее Роом признает, что на собрании АРКК он выступал ошибочно. «Общественность правильно поступает, что она на основе этого дела мобилизует фабричные кадры».

И здесь Роом опоздал на много, очень много.

Очень наивно выглядит его признание, что анархо-индивидуалистический метод нетерпим в условиях второй пятилетки. Где жил Роом эти 16½ лет? Неужели ему 10 лет назад не было ясно, что анархический индивидуализм никак не вяжется с мировоззрением советского художника?

Редакция не считает необходимым высказывать свои подозрения по поводу искренности этого письма и насколько это письмо является результатом осознания Роомом всех совершенных им преступлений, однако редакция не может пройти мимо общего тона и характера письма. Роом, повидимому, считает, что он совершает героический подвиг «признанием своих ошибок», отказом от индивидуализма и прочих личных качеств. Ему кажется, что этим письмом он исправляет творческие ошибки, допущенные им в дискуссии или творческой работе.

А вопрос стоит далеко не так. Речь идет не об ошибках, а об уголовных преступлениях, совершенных Роомом. Уголовный характер его преступлений определяется его хищническим отношением к государственным средствам и самым возмутительным издевательством над советским производством.

Чувство безнаказанности, воспитанное годами, уверенность, что ему все дозволено, полное отсутствие чувства ответственности перед пролетарским государством привели Роома ко всем его проступкам и преступлениям.

Вот этого осознания своей глубокой вины нет в письме Роома.

на производстве

БЕЗОТВЕТСТВЕННЫЕ ДОГОВОРА

Организация сценарной работы — один из основных вопросов кинопроизводства. Но до сих пор наши руководители еще часто подходят к заключению договоров на сценарии безответственно, выбрасывая на ветер деньги и время.

Автора не проверяют, с него не требуют, а главное, с ним не работают. Подписали договор — и делу конец. В этом можно наглядно убедиться, просмотрев папки договоров на сценарии Московского кинокомбината.

Заключали договора на сценарий все: **Соколов, Соловьев, Свеницкий, Алейников, Калик, Саврасов, Металлов** и др.

Но зато никто не проверял выполнения этих договоров. Не следили, что делает автор, за что он получает деньги.

Несколько фактических справок.

Договор на сценарий **«Джек» — автор — Яхнина, на 6 тыс. рублей.** С ней же договор еще на один сценарий **в 8 тыс. рублей.** Срок сдачи обоих сценариев — **15 декабря 1933 года. Сценарии не сданы до сих пор.**

Со сценаристом **Каррат** заключен договор на сценарий **«Созерцатель скал»**, выплачено по договору **4 тыс. рублей. Срок сдачи 1 августа 1933 г.** На фабрике такого сценария **не обнаружено.**

Все это результаты работы одного из «заключителей» договоров, т. Алейникова.

Но примеры эти можно умножить, заглянув в договора, подписанные и другими руководителями.

Прошли времена, когда договор на сценарий можно было заключить с неизвестными людьми по «заявке в десяти словах».

Сейчас должны быть иные требования.

А проглядывая папки договоров, везде либо ничего нет, (т. е. договор заключен со слов), либо есть «творческая сценарная заявка».

Вот выдержки из такой «заявки»

«Идея вещи — борьба людей нашей страны за завершение построения социализма через овладение громадными природными богатствами под руководством коммунистической партии. Материалом для донесения этой идеи служат малоиспользованные советские тропики».

По этой заявке с автором **Скрипициным** заключен договор на сценарий «Тропики» на сумму **10 тыс. рублей.** Этот договор заключал т. **Таврасов.** С директором Комбината т. **Металловым этот же автор Скрипицын заключил другой договор на 15 тыс. рублей** (сценарий «Краснознаменец») с ежемесячной выплатой по 750 рублей и командировкой за счет фабрики. Сроки сдачи обоих сценариев — июль-август с. г.

О сценариях и договорах мы заговорили неслучайно. Тот прорыв с запуском картин в производство, с которым идет сейчас Московский кинокомбинат, в особенности **по первому объединению,** — не случаен. Это результат плохой, зачастую безобразной работы по заготовке сценариев, результат взаимной безответственности руководства и авторов при заключении договоров.

О сценариях на 1935 г. нужно начинать заботиться сейчас.

Ориентация режиссеров первого объединения в 1935 г., примерно, уже имеется. **Режиссер Пырьев** — первая тема об империалистической войне, вторая — о новом этапе классовой борьбы на Западе и «Мертвые души».

В качестве авторов по второй теме намечены **К. Федин** и **Лавренев.**

Режиссер Рошаль — «Твердой поступью» Панферова, «Краснознаменец» Скрипицина.

Режиссеры Преображенский и Правов продолжают работу над колхозной тематикой. Для них будет писать сценарий Шухов по его роману **«Поединок».**

Режиссер Дзиган — «Мы из Кронштадта» Вишневского. Кроме того заключен договор со сценаристом **Кононыкиным — «Донбасс»** и ряд других вещей.

Режиссер Литвинов — приключенческая фильма, для которой пишут сценарий **Скрипицин, Вершинин и Лукацкий,** а на 1934 г. — фильма по сценарию Пришвина.

Режиссер Михаил Ромм — сценарий **«Анка» Виноградской,** кроме того режиссер имеет свой сценарий **«Путь».**

Таковы наметки.

У второго объединения сценарного балласта почти нет, однако, есть другая опасность — **прорыв в первом квартале 1935 года.** Отсутствует также и тематическая ориентация режиссеров. По этой линии объединению необходимо проявить максимум энергии и оперативности.

Необходимо по-деловому, по-серьезному подойти к делу заготовки сценариев на 1935 год.

К. ВЛАДИМИРОВ

МОСФИЛЬМ

■ ХПО № 1 Московского кинокомбината заключен договор с писателем **Булгаковым** на написание сценария **«Мертвые души»** по поэме Гоголя. Сценарий будет осуществлен постановкой в 1935 г. режиссером **Пырьевым** по окончании своей очередной картины на советском материале.

Срок представления сценария — 15 августа 1934 г. На это время М. А. Булгаков освобождается от всей остальной литературной работы и посвящает себя исключительно писанию сценария.

■ **К. Виноградская** закончила и сдала в ХПО № 1 Московского комбината сценарий полнометражной звуковой фильмы **«Анка»** для реж. **М. Ромма.** В ближайшие дни сценарий будет обсуждаться на режиссерской коллегии Комбината.

■ ХПО № 1 Московского комбината начата работа по созданию **короткометражных художественных фильм для детей дошкольного возраста.** Для режиссера **М. Степанова** заказаны сценарии детским писателям: Ивенсен — на материале Зоопарка, Федорченко — о чистоте, Гурьян — «Зеленый Мишка». Срок представления сценариев — 25 апреля Для режиссера **Ай-Артьян** пишется сценарий сценаристом **Калининым** совместно с режиссером.

Общее художественное руководство постановкой дошкольных фильм осуществляет режиссер **Г. Рошаль.**

■ 26 марта ночная съемка **«Пышки» была сорвана из-за... лужения котлов в кухне.** Напрасно съемочная группа в течение 3½ часов ожидала, пока рассеется дым в павильоне: павильон, очевидно, был превращен на ночь в подсобное помещение для кухни.

ПИСЬМО в редакцию

В газете «Кино» от 16 марта в статье «Спокойствие или благодушие» сказано про руководство Межрабпомфильм, что оно сваливает всю заботу о моей сценарной обеспеченности только на меня одного.

Я работаю над сценариями коллективно и в тесном контакте с дирекцией, которая оказывает нам необходимую творческую и техническую помощь, а также руководит нашей работой.

Считаю своим долгом об этом известить, чтобы исправить неточность, допущенную в указанной статье.

ЛЕВ КУЛЕШОВ

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально - газетное объединение.
РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м. — 1 р., 3 м.—3 р., 6 м.—6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

Уполном. Главлита В—83676.
Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.